UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

ERICA CRISTINA DE OLIVEIRA

**De *Quarto de despejo* a *Le dépotoir*, o processo de refração na reescrita do
diário de Carolina Maria de Jesus**

(versão corrigida)

SÃO PAULO

2012

ERICA CRISTINA DE OLIVEIRA

**De *Quarto de despejo* a *Le dépotoir*, o processo de refração na reescrita do
diário de Carolina Maria de Jesus**

(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

De acordo:

Orientador: Prof. Dr. Mário Laranjeira

SÃO PAULO

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Érica Cristina de.

De *Quarto de despejo* a *Le dépotoir*, o processo de refração na reescrita do diário de Carolina Maria de Jesus / Érica Cristina de Oliveira; orientador Mario Laranjeira. – São Paulo, 2012.

82f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2012.

1. Carolina Maria de Jesus. 2. *Quarto de despejo*. 3. *Le dépotoir*. 4. Tradução. 5. Refração. 6. Andre Lefevere

Nome: OLIVEIRA, Érica Cristina de

Título: De *Quarto de despejo* a *Le dépotoir*, o processo de refração na reescrita do diário de Carolina Maria de Jesus

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para meus pais e meu querido irmão

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a Deus pela força e saúde concedidas durante os anos em que este trabalho se realizou.

Aos meus pais, Orlando e Neura, e ao meu irmão, Nilmar, que, mesmo lá de Minas, jamais deixaram de torcer por mim e de me dar aquela palavra amiga nos momentos em que cogitei desistir.

Ao meu noivo, Ricardo, que, com toda a paciência do mundo, sempre esteve ao meu lado.

Ao professor Mário, meu orientador, pela paciência no acompanhamento deste trabalho e por todos os ensinamentos.

À professora Germana, não somente pela conversa naquele congresso de professores de francês em Brasília, ocasião na qual ela me fez ver que era preciso repensar minhas análises, como também por ter me enviado, tão gentilmente, sua tese de doutorado e seus artigos sobre nossa querida Carolina.

Aos amigos do Senac Consolação, Aline, Diogo, Carolina Barbosa, Lúcia e Lina com quem, por muitas vezes, “chorei minhas pitangas”.

À amiga Elen, companheira de mestrado, com quem por muitas vezes troquei e-mails e telefonemas para pedir um “help”.

Ao colega Leo Falasca pela tradução do resumo para o inglês.

À colega Cris pela troca de ideias sobre alguns pontos da minha dissertação.

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação, Edite e Júnior, sempre dispostos a ajudar e sem os quais eu jamais teria resolvido a parte burocrática da entrega da dissertação.

Ao CNPq, pela bolsa concedida durante uma parte da elaboração deste trabalho.

Finalmente, agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para que este trabalho chegasse ao seu termo.

RESUMO

OLIVEIRA, E. C. De *Quarto de Despejo* a *Le Dépotoir*, o processo de refração na reescrita do diário de Carolina Maria de Jesus. 2012. 82f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Quarto de Despejo, diário escrito por Carolina Maria de Jesus, foi lido e discutido em treze idiomas, dentre eles o francês. A história da mulher negra e semianalfabeta que viveu na favela do Canindé, em São Paulo, foi divulgada pela primeira vez na França em 1962 sob o título de *Le Dépotoir*. Publicado no Brasil em 1960, após revisão do jornalista Audálio Dantas, *Quarto de Despejo*, tal qual os leitores o conheceram, em muito se difere dos manuscritos da autora. Apesar de sua pouca alfabetização – dois anos de escola – Carolina, graças ao gosto pela leitura cultivado desde a infância, deu vida a uma obra cujas páginas revelam uma linguagem singular: aos seus erros de ortografia e sintaxe, a escritora alia um vocabulário rebuscado. Na transposição dos manuscritos ao livro publicado, Dantas substituiu quase todos os termos cultos da autora por correspondentes coloquiais no intuito de reforçar o estereótipo da favelada que escreve. Ou seja, no trabalho de edição do *Quarto* houve a atuação de uma ideologia que buscou influenciar o modo como o público veria Carolina e leria seu diário. Andre Lefevere, em *Mother courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature* (1982), explica que a refração é a adaptação de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar a forma como o público lerá a obra. Nesse sentido, a tradução é indicada pelo autor como um tipo de refração. Partindo do pressuposto de que o livro publicado no Brasil constituiu uma refração do verdadeiro texto de Carolina, e de que, segundo Lefevere, o processo de refração se manifesta na tradução, as publicações do diário caroliniano em diferentes idiomas difundiram pelo mundo uma imagem ainda mais refratada da autora e de seus escritos. Nosso objetivo é, pois, analisar o texto de *Le Dépotoir* a partir da noção lefeveriana de refração, a fim de mostrarmos como a imagem de Carolina e de sua vida no Canindé foram refratadas no original e, conseqüentemente, no diário traduzido.

Palavras-Chave: Carolina Maria de Jesus. *Quarto de Despejo*. *Le Dépotoir*. Tradução. Refração. Andre Lefevere.

ABSTRACT

OLIVEIRA, E. C. **From *Quarto de Despejo* to *Le Dépotoir*, the refraction process on Carolina Maria de Jesus's diary's rewriting.** 2012. 82f. Master's dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Quarto de Despejo, diary written by Carolina Maria de Jesus, has been read and discussed within thirteen languages, French among them. The history of a semi-illiterate black woman who lived in the slums of Canindé, in São Paulo, was divulged for the first time in France in 1962 and entitled *Le Dépotoir*. Published in Brazil in 1960, after being revised by the journalist Audálio Dantas, *Quarto de Despejo*, just as its readers recognise it, mostly differs from the author's writings. Despite her low-rated literacy – two years in school – Carolina, inspired by a taste for reading since her childhood, brought life up to a piece of work in which pages unveil singular language: the writer allies laboured vocabulary to spelling and syntax mistakes. On the transposition of her writings to the publishing, Dantas substituted almost every formal terms used by the author for informal terms with a view to reinforcing the slum writing stereotype. In other words, there has been an ideological act on the edition of *Quarto* so as to influence the way the public would see Carolina and would read her diary. Andre Lefevere, in *Mother courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature* (1982), explains that refraction is the adaptation of a certain literary work to a different public, so as to influence the way this public will read the book. According to that, the translation is suggested by the author as a kind of refraction. Having as an idea that the book published in Brazil is considered a refraction of Carolina's real text, and, according to Lefevere, that the refraction process is manifested in the translation, Carolina's diary publications in different languages disseminated throughout the world an even refracted image of the author and her writings. We aim to analyse the text in *Le Dépotoir* based on Lefevere's notions of refraction with a view to showing how Carolina's image and her life in Canindé have been refracted into the original text and consequently into the translated diary.

Key-words: Carolina Maria de Jesus. *Quarto de Despejo*. *Le Dépotoir*. Translation. Refraction. Andre Lefevere.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA DA TRADUÇÃO.....	27
1.1 A história da teoria da tradução.....	27
1.2 Entre a refração e a reescrita, a teoria da tradução de André Lefevere.....	41
CAPÍTULO 2 – CAROLINA MARIA DE JESUS E SEU DESCOBRIDOR, O JORNALISTA AUDÁLIO DANTAS.....	45
2.1 A trajetória de Carolina Maria de Jesus.....	45
2.2 A interferência de Audálio Dantas no processo de escrita de Carolina.....	52
CAPÍTULO 3 – A PORTA DE ENTRADA DA TRADUÇÃO FRANCESA DE <i>QUARTO DE DESPEJO: LE DÉPOTOIR</i>.....	58
3.1 Violante do Canto, a tradutora de <i>Quarto de Despejo</i>	58
3.2 O paratexto de <i>Le Dépotoir</i>	59
CAPÍTULO 4 – UM OLHAR SOBRE A TRADUÇÃO FRANCESA DE <i>QUARTO DE DESPEJO: LE DÉPOTOIR</i>.....	64
4.1 Notas do tradutor.....	64
4.2 Cortes.....	67
4.3 Substituições ou a tradução em francês familiar do vocabulário clássico de Carolina.....	71
CONCLUSÃO.....	77
REFERÊNCIAS.....	80

INTRODUÇÃO

Em 1958 os leitores brasileiros tomam conhecimento, pela primeira vez, da trajetória de uma escritora que, apesar de mulher, negra, semianalfabeta e favelada, consegue se infiltrar no mundo literário provocando consideráveis fendas na “república das letras brancas e cultas” (LAJOLO, 1996, p. 43-44). Tendo sido designado, durante as eleições municipais daquele ano, para fazer uma reportagem sobre a inauguração de um playground próximo à favela do Canindé,¹ Audálio Dantas, um jovem repórter do *Diário de São Paulo*, presenciou uma mulher gritando que se os adultos continuassem a atrapalhar a diversão das crianças, ela colocaria o nome de cada um deles em seu livro. Curioso, o jornalista perguntou-lhe sobre o livro e a mulher, cujo nome era Carolina Maria de Jesus, o conduziu até seu barraco mostrando-lhe os cadernos manuscritos nos quais ela havia ilustrado parte de sua vida. Ao ler aquelas linhas, Audálio logo se deu conta do sucesso que dali surgiria e decidiu publicar não só trechos da obra da autora, como também um pouco de sua história.

Foi assim que em 9 de maio de 1958 a primeira reportagem sobre o diário da favelada-escritora apareceu no jornal *Folha da Noite* sob o impactante título: “O drama da favela escrito por uma favelada: Carolina Maria de Jesus faz um retrato sem retoque do mundo sórdido em que vive”. No ano seguinte o repórter, agora editor da revista *O Cruzeiro*, reservou parte do periódico para a divulgação de novos fatos da vida de Carolina em seu barraco. Após a recusa de algumas editoras em publicar os escritos daquela mulher, Dantas conseguiu um acordo com a Livraria Francisco Alves e *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* veio a público com estrepitoso sucesso em agosto de 1960. Dez mil volumes foram vendidos em São Paulo nos três primeiros dias de lançamento e no decorrer de seis meses

¹ Favela situada às margens do Rio Tietê, na cidade de São Paulo, local onde hoje se encontra o estádio de futebol da Associação Portuguesa de Desportos.

noventa mil cópias já estavam espalhadas pelo país. De acordo com Meihy e Levine,² em um ano Carolina havia se equiparado em vendagem a Jorge Amado e era, assim como ele, o autor brasileiro mais traduzido até então. A atenção da mídia sobre a figura de Carolina foi tão intensa que seu livro ultrapassou o território nacional. Sendo assim, *Quarto de Despejo* foi traduzido em treze idiomas em mais de quarenta países, dentre eles Japão, a então União Soviética, Itália, Israel, Holanda, Grã-Bretanha, Cuba, Argentina, França, Estados Unidos e Alemanha. Revistas e jornais de grande circulação, tais como *Life*, *Time*, *Paris Match* e *Le Monde*, publicaram reportagens amplas sobre o fenômeno Carolina. Mas por que livro e autora obtiveram tamanho sucesso?

Segundo, novamente, Meihy e Levine, *Quarto de Despejo* se tornou famoso por diferentes razões para brasileiros e estrangeiros. “Nacionalmente o livro remetia a questões como reformas urbanas, migração, industrialização. Para os não brasileiros oferecia uma dramática visão dos perigos do subdesenvolvimento” (MEIHY; LEVINE, 1994, p. 25-26). Relembrando o contexto histórico que o país atravessava na época em que Carolina compôs o *Quarto*, fins dos anos 50, deparamos com o progresso material coletivo que foi a tônica dos governos de Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros. Tal progresso foi o responsável por conduzir vários pobres do interior rumo às capitais. Seduzidos pela industrialização nacional e pela ideia de que industrializados os grandes centros proporcionariam muitas oportunidades de emprego, legiões de interioranos se dirigiram principalmente para São Paulo, dando início a um grande processo migratório. Não achando espaço na sociedade citadina, os migrantes tinham que construir seus barracos às margens das capitais e as favelas, por sua vez, passaram a fazer parte dos discursos políticos. Instalou-se no Brasil, portanto, uma situação econômica e social que abriu espaço para a criação de um programa de contestação no qual cabiam personagens excluídas.

² José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine: professores universitários, no Brasil e nos Estados Unidos, respectivamente, responsáveis por um projeto de história oral envolvendo a vida e obra de Carolina que resultou no livro *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, publicado em 1994.

Dona de uma agressiva personalidade, de uma incomum capacidade de perseverança e de uma persistente vontade de escrever, Carolina, cuja trajetória é resultado desse processo desenvolvimentista, surgiu como uma marginalizada capaz de desafiar a pobreza e seus promotores. A difícil vida no Canindé somada a gênio tão singular fez com que uma mulher até então anônima presenteasse o Brasil e o mundo com uma novidade: a favela caroliniana, diferentemente das favelas cantadas nos sambas da época, era lugar da sordidez da vida.³ A visão idealizada daquelas comunidades foi substituída, graças aos olhos atentos de uma migrante, por uma autêntica reportagem sobre exclusão social. Daí o estrondoso sucesso de Carolina de Jesus e do seu diário. Cada vez mais várias pessoas se dirigiam às livrarias de São Paulo não somente para terem acesso a um lado pouco mostrado da cultura brasileira (a luta pela sobrevivência travada cotidianamente pelos despossuídos legados ao anonimato), mas também para conhecerem a escritora que, mulher, “de cor”, pobre e semianalfabeta, conseguiu penetrar no sistema branco e culto da literatura brasileira.

Todavia, o sucesso de *Quarto de Despejo* não se restringiu apenas ao território nacional. Conforme sublinhamos anteriormente, mais de quarenta nações tiveram acesso, graças à mídia, à trajetória da favelada-escritora. Porém, com um enfoque diverso do que foi dado pela imprensa brasileira, os noticiários internacionais colocavam em destaque a problemática de um país que emergia no cenário capitalista com um potencial a ser testado. Por ser negra, Carolina representava, nesse espaço, o contraste perfeito de uma sociedade branca que tinha a pretensão de se exhibir “moderna, progressista, organizada” (MEIHY; LEVINE, 1994, p. 19).

Dado, portanto, o fenômeno de vendas em que *Quarto de Despejo* se transformou, Carolina pôde obter lucros suficientes para trocar o barraco de tábuas do Canindé por uma casa de tijolos em Santana, bairro nobre de São Paulo. Para dar uma resposta à sociedade

³ Canções como *Ave Maria no morro*, de Herivelto Martins, e *Barracão de zinco*, do compositor Noite Ilustrada, abordavam o problema das favelas de uma forma romântica. Com o diário de Carolina o problema veio, pela primeira vez, com verdadeira força.

sobre a nova vida da escritora, a Francisco Alves decidiu publicar em novembro de 1961 uma continuação do diário da agora ex-favelada sob o título de *Casa de Alvenaria*. Como a autora, mesmo após a publicação do *Quarto*, não havia deixado de narrar diariamente os fatos de sua existência, os leitores brasileiros puderam, pelas páginas de *Casa de Alvenaria*, saber, por exemplo, como se deu a assinatura do contrato do seu primeiro diário com a Francisco Alves e como foi o dia do lançamento dessa obra.

15 de agosto de 1960: Vou na Livraria levar um pouco de terra para por na vitrina. Estava chovendo, fomos de ônibus e quando chegamos na livraria vi o meu retrato na porta. Estou desenhada em ponto grande. E a favela. O que esta escrito no quadro: Esta favelada, Carolina Maria de Jesus, escreveu um livro – QUARTO DE DESPEJO (*Casa de Alvenaria*, p. 35).⁴

Mesmo tendo despertado o interesse do público, e apesar de ter obedecido ao mesmo critério que *Quarto de Despejo*, narrativa cotidiana da vida de Carolina e daqueles que a cercam, o novo livro veio como um texto de conteúdo mais agressivo atraindo, assim, muito menos atenção que o diário da rotina de favelada. Segundo uma reportagem da *TV Contigo*, *Casa de Alvenaria* teve “três mil dos dez mil exemplares encalhados”.⁵ Nessa obra, Carolina assumiu uma linguagem mais radical e, segundo o exposto por Meihy e Levine, “é provável que essa linguagem, por ser tão mais próxima da argumentação comum da esquerda, não tenha encantado a direita nem tenha se distinguido da esquerda” (MEIHY; LEVINE, 1994, p. 34-35). Além disso, não era da difícil vida na favela que a autora tratava na publicação de 1961, mas sim dos problemas que ela e sua família passaram a enfrentar após o advento da fama. Não sendo mais a celebridade favelada que denunciava de forma inédita a dura realidade dos marginalizados, Carolina se viu esquecida e seus textos, até então bastante apreciados, deixaram de ter espaço como escrita de qualidade.

⁴ Todos os trechos das obras de Carolina citados neste trabalho seguem fielmente a escrita da autora, ou seja, não realizamos correções em seus erros de ortografia, concordância verbal, pontuação, etc.

⁵ *TV Contigo*, Ano XXII, nº389, 25/02/83, p. 26 apud MEIHY, 1996, p. 32.

Desse modo, seu terceiro livro, *Provérbios de Carolina Maria de Jesus*, de 1969, só chegou a ser publicado porque a autora havia obtido algum lucro com a edição de *Casa de Alvenaria* e resolveu usar tal dinheiro para dar luz à nova produção.⁶ Composto por diferentes dizeres populares, *Provérbios* veio a público como uma espécie de manual para se vencer na vida. Com tônica tão moral, a obra foi depreciada pela imprensa e apresentada como mais um trabalho de “Carolina Maria de Jesus, a escritora saída da favela”.⁷ O resultado foi de uma vendagem ainda menor que a de *Casa de Alvenaria* e, o que é pior, a publicação de 1969 não rendeu lucro algum à escritora.

Além de *Provérbios*, Carolina, que sempre adorou escrever poesias e romances, tentou publicar *Pedaços da fome*.⁸ No livro, um romance com características de novela de televisão, a autora apresentava os ricos como uma burguesia sem refinamento e educação, enquanto os pobres, sobretudo os do campo, representavam os bons. Como a Francisco Alves há muito não publicava os textos de Carolina, ela acabou aceitando que uma editora pouco conhecida, a Águila Ltda., de São Paulo, publicasse seu romance. Aliás, devido à falta de prestígio da escritora naquela época, a editora em questão teve que lutar muito para que o livro obtivesse algum sucesso.

Desenhava-se, assim, o declínio da “surpresa Carolina” (SOUZA, 2004, p.8). Sempre intransigente, a escritora não aceitou ser controlada por editores e jornalistas quando *Quarto de Despejo* se tornou um *best-seller*. Ao querer conduzir sua vida de acordo com suas próprias vontades (ela queria ser escritora de poemas, romances, peças de teatro; tinha o desejo de gravar um disco de samba e atuar ela mesma em peças que encenavam sua trajetória), a autora provocou o afastamento de seu descobridor, Audálio Dantas, que tinha

⁶ Meihy e Levine (1994) apontam *Provérbios* como o terceiro livro de Carolina, publicado em 1969. Todavia, de acordo com Germana Henriques P. de Sousa (2004), não existe uma concordância entre alguns pesquisadores no que diz respeito à editora e à data de publicação desse livro. Perpétua (2000) afirma que a obra foi publicada pela editora Luzes, mas não diz a data. Meihy e Levine, por sua vez, informam a data, mas não a editora.

⁷ *O Globo*, 11/12/1969 apud MEIHY e LEVINE, 1994, p. 35.

⁸ De acordo com Perpétua (2000), *Pedaços da fome* dataria de 1963.

planos diferentes para ela. Sozinha no mercado editorial, e não sabendo administrar muito bem o dinheiro que recebia pela publicação do *Quarto*, Carolina não conseguiu mais editar e vender como antes.

Em 1972, cinco anos antes do seu falecimento, Carolina, já muito consumida pela mídia, estava bastante afastada do público. Ainda assim, buscava escrever uma autobiografia que dissesse respeito à sua infância. Esse texto, intitulado *Minha Vida*, “consistiria em um discurso incomum com anedotas e muito humor” (MEIHY; LEVINE, 1994, p. 39). Por querer enfatizar aspectos pouco comuns na literatura brasileira daquele tempo, e buscar iluminar positivamente sua história de vida, a imprensa mais uma vez encheu a escritora de críticas, afirmando que aquele projeto era “mais um esforço para reconquistar a fama e a fortuna que teve no passado e que não conseguiu equilibrar”.⁹ Mas apesar das críticas, Carolina sempre acreditou que sua autobiografia pudesse vir a público. Foi por isso que, pouco antes de sua morte, a autora entregou à Clélia Pisa os manuscritos da referida obra. *Minha Vida* foi publicado na França em 1980 pelas edições Métailié como *Journal de Bitita*. No Brasil, os direitos de publicação foram adquiridos pela Editora Nova Fronteira e *Diário de Bitita* foi lançado em 1986.¹⁰

Em 1996 foram publicadas, a partir do material conservado por Vera Eunice, filha de Carolina, as duas últimas obras póstumas da escritora: *Meu Estranho Diário* e *Antologia Pessoal*. De acordo com Meihy e Levine, *Meu Estranho Diário* corresponde à narrativa de três períodos da vida de Carolina. O primeiro, também chamado de “Tempos da escrita da miséria”, abrange de 30 de outubro a 04 de dezembro de 1958, época que antecede a publicação de *Quarto de Despejo*. O segundo, ou “Tempo de escrever desilusões”, vai de 28 de outubro a 19 de novembro de 1961, e diz respeito à vida da autora após a publicação do seu primeiro diário. O terceiro período, “Tempo de projetar outros espaços”, cobre de

⁹ *O Globo*, 24/10/1972 apud MEIHY e LEVINE, 1994, p. 39.

¹⁰ A escolha pelo título “Diário de Bitita” se justifica no fato de que a autobiografia abrangia a infância de Carolina que, quando criança, era carinhosamente chamada de Bitita.

setembro de 1962 a dezembro de 1963 e nos deixa ver uma Carolina esgotada pelos infortúnios da vida literária (MEIHY; LEVINE, 1996 apud SOUSA, 2004, p.56)¹¹. Diferentemente de *Meu Estranho Diário*, *Antologia Pessoal* foi organizado somente por Meihy, tratando-se não mais de uma obra autobiográfica, mas de um conjunto de poemas que, por falta de apoio editorial, Carolina não teve a chance de ver publicado.

Contudo, não é apenas graças aos títulos póstumos de Carolina que podemos ainda hoje, 35 anos após seu falecimento, ter acesso à história de vida da escritora. A crítica brasileira bem como a internacional, principalmente a norte-americana, têm demonstrado, nos últimos anos, interesse considerável pelo fenômeno que Carolina de Jesus e seu *Quarto de Despejo* representaram nos anos 60. Além de alguns artigos acadêmicos que analisam sociologicamente as produções carolinianas,¹² a crítica norte-americana conta com os trabalhos do brasilianista Robert Levine. A partir de 1966, ele incluiu a tradução para o inglês de *Quarto de Despejo* na lista de leituras obrigatórias do curso “Introdução à História da América Latina”, na Universidade Estadual de Nova Iorque. Em coautoria com o historiador brasileiro José Carlos Sebe Bom Meihy, Levine publicou, em 1994 no Brasil, o livro *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, traçando uma trajetória da vida da autora por meio de depoimentos biográficos. Em 1995, traduziu *Cinderela Negra* nos Estados Unidos sob o título de *The life and death of Carolina Maria de Jesus*. Levine responsabilizou-se ainda como cotradutor da versão em inglês de *Casa de Alvenaria* e como editor da tradução norte-americana de *Diário de Bitita*.¹³

Nacionalmente o interesse mais constante por Carolina veio, sobretudo, de José Carlos Sebe Bom Meihy. Além da coautoria em *Cinderela Negra* e da organização de *Meu Estranho*

¹¹JESUS, Carolina Maria de. *Meu Estranho Diário*, organizado por Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy. São Paulo: Editora Xamã, 1996.

¹²As antologias *Revelations: diaries of women*, de MOFFAT e PAINTER; *Women's writing in Latin America*, de Castro-KLARÉN, MOLOY e SARLO; *Cuentos: stories by latinas*, de GÓMEZ, MORAGA e ROMO-CARMONA; os artigos “Gnomic Literature from the Favela”, de ARRINGTON JR.; “Race and gender representations in Clarice Lispector and Carolina Maria de Jesus”, de PLATT; “Life before the favela”, da revista *The Americas*. Cf. PERPETUA, 2000, p. 14.

¹³*Ibid.*, p.15.

Diário e Antologia Pessoal, Meihy publicou, na *Revista de História da Biblioteca Nacional* de maio de 2010, um artigo intitulado “Catadora de vidas: depois de um sucesso estrondoso, a literatura de Carolina Maria de Jesus ficou esquecida no Brasil”. Nesse texto, ele tratou das três vidas da escritora brasileira: a primeira, que vai desde o seu nascimento até os anos que antecedem o advento da fama; a segunda, de 1960 até 1964, época na qual, graças ao sucesso de *Quarto de Despejo*, a autora tornou-se mundialmente conhecida; e a terceira, de 1964 até 1983, período que compreende o declínio de Carolina, sua morte e a redescoberta de seus escritos, o que ocorreu dado o processo de redemocratização pelo qual passava o país no início dos anos 80. Anteriormente, na coletânea *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil* (2002), Meihy já havia publicado um artigo sobre o declínio da autora, explicando que, com o advento da ditadura militar, ela passou a ser vista como uma ameaça à ordem e suas obras foram tiradas de cena.¹⁴

Graças aos trabalhos de Meihy e Levine, portanto, a literatura caroliniana pôde novamente ganhar vida e a crítica, que há muito havia esquecido a autora, cedeu-lhe espaço mais uma vez. No Brasil, além das produções de Meihy, alguns artigos sobre a vida e obra de Carolina vêm sendo publicados, assim como algumas teses de doutorado. Dentre os artigos temos, por exemplo, “A leitora no quarto dos fundos” (1995) e “Poesia no Quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina” (1996), ambos de Marisa Lajolo. No primeiro texto, Lajolo comenta o sucesso alcançado pelo *Quarto* na década de 60, a boa recepção do livro tanto no Brasil, quanto no exterior, discorrendo, ainda, sobre as características particulares de Carolina: “Trata-se de uma obra e de uma narradora-autora-personagem completamente atípica na tradição brasileira [...] A autora do diário que lemos destoa da tradicional origem de classe de nossos escribas, quase sempre brancos, e quase nunca famintos” (LAJOLO, 1995, p. 15). No texto de 1996, uma espécie de abertura de *Antologia Pessoal*, Lajolo apresenta aos

¹⁴MEIHY, José Carlos Sebe Bom. “Subversão pelo sonho: a censura cultural nos diários de Carolina Maria de Jesus. In: CARNEIRO, Maria Luíza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

leitores os poemas ali existentes – “trata-se de poemas escritos por alguém do povo” (LAJOLO, 1996, p. 38) – e destaca a beleza, a força e a singularidade dos versos carolinianos, “poesia forte, cheia de sotaques e extremamente oportuna por textualizar uma cultura que quase nunca chega ao livro impresso” (LAJOLO, 1996, p. 59).

Outro artigo sobre a trajetória de Carolina que merece destaque é o de Carlos Vogt, de 1983. Em “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual: O Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus”, Vogt nos oferece uma biografia da autora com fatos que vão desde a sua ida para São Paulo, em 1947, até sua morte no sítio de Parelheiros, em 1977. Nesse percurso, o autor destaca os problemas enfrentados pela escritora na capital paulista, o sucesso adquirido com o lançamento do seu primeiro diário, as demais obras publicadas ou as tentativas de publicação e a forma como livro e autora foram consumidos rapidamente, caindo, depois, no esquecimento.

Assim como Vogt, Joel Rufino dos Santos também tratou da biografia de Carolina, discutindo, no entanto, sobre as poucas chances que ela tinha de ser escritora e como, apesar disso, alcançou tal status.¹⁵

Vale aqui lembrarmos o interesse que a crítica acadêmica brasileira demonstrou por Carolina. Graciela Ravetti e Maria Madalena Magnabosco publicaram, no *Catálogo de Escritoras Brasileiras* da Universidade Federal de Santa Catarina, um verbete sobre a vida da autora e suas principais obras.¹⁶ Carolina e seu *Quarto de Despejo* também foram tema das teses de doutorado defendidas em 2000 e 2004, respectivamente, por Elzira Divina Perpétua, da Universidade Federal de Minas Gerais, e Germana Henriques Pereira de Sousa, da Universidade de Brasília.

¹⁵SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

¹⁶RAVETTI, Graciela e MAGNABOSCO, Maria Madalena. Verbetes Carolina Maria de Jesus. In: *Catálogo de escritoras brasileiras*. Disponível em http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/catalogo/carolina_vida.html. Acesso em 14 dez. 2010.

Em sua pesquisa, Perpétua tratou da recepção de *Quarto de Despejo* no Brasil e no mundo, tomando por base o circuito social do diário publicado e seus manuscritos. Após a análise do contexto sociopolítico e cultural brasileiro do período em que Carolina registrou suas memórias e as publicou, final da década de 50 e início dos anos 60, a pesquisadora examinou o epitexto de *Quarto de Despejo*. Segundo ela, tal epitexto é constituído pelos textos das reportagens de jornais e revistas que, preparados pelo descobridor de Carolina, o jornalista Audálio Dantas, antecederam o lançamento da obra e serviram como chamariz para a sua publicação. Ela analisou, ainda, os títulos, subtítulos e textos prefaciais da edição brasileira do *Quarto* e de suas traduções. Uma vez que Perpétua teve acesso a alguns dos manuscritos da autora, ela dedicou parte de sua pesquisa ao cotejo desses textos com o diário publicado. Do trabalho de comparação, ela inferiu que as razões do êxito do livro de Carolina, no Brasil e no exterior, estão relacionadas não apenas ao contexto propício da época em que foi lançado, mas também aos mecanismos publicitários, editoriais e ideológicos que nortearam a escolha dos trechos para publicação, a partir dos quais foi composto um perfil predeterminado da escritora (PERPETUA, 2000).

Germana de Sousa, por sua vez, debruçou-se sobre as obras autobiográficas de Carolina no intuito de compreender como ela moldou suas lembranças, o que destacou ou deixou para trás. Para Sousa, no entanto, mais importante que estudar o trabalho de memória da autora, era ver como ele se transformou em texto, em literatura. De acordo com o que explica a pesquisadora,

Carolina se infiltrou na literatura brasileira pela porta da mídia. Para um público que era ávido por espetáculo, as revistas, os jornais e a editora ofereceram um fenômeno de venda – a favelada que escreve. Fez-se, assim, uma surpresa Carolina. Entretanto, pouco tempo depois, os empresários verificaram que não havia muito ali que justificasse mais investimento, e a escritora foi esquecida no Brasil (SOUSA, 2004, p.16).

Porém, é interessante observarmos que, mesmo não sendo mais o fenômeno de outrora, Carolina e seus escritos se mantêm ainda hoje no cenário literário nacional e despertam o interesse da crítica. Daí, segundo Sousa, “a segunda surpresa provocada por Carolina: liberada da carga midiática, sua escrita se impõe por seu valor estético, isto é, pelo uso que a autora faz de uma linguagem rasurada que sintetiza dialeticamente anacronismo e oralidade” (SOUSA, 2004, p. 8).¹⁷ Sendo assim, foi refletindo sobre a forma como Carolina entrou na literatura brasileira e, sobretudo, sobre a linguagem caroliniana, que Germana de Sousa se concentrou na análise das relações que a obra da autora estabelece com a tradição do sistema literário brasileiro e no como é possível perceber, dentro de suas produções, reflexos dessa tradição literária.

Diante do fenômeno que Carolina constituiu na década de 60, podemos dizer, a esta altura de nossas reflexões, que as pesquisas de Sousa e Perpétua lançaram novos olhares sobre os estudos da obra caroliniana. Tendo a autora surgido como a favelada que era capaz de escrever e que, para além disso, foi a primeira a denunciar a sordidez da vida na favela, apresentando o público com uma autêntica reportagem sobre exclusão social, a mídia e a crítica brasileiras acabaram por enfatizar a trajetória que a levou de favelada a *best-seller* e o caráter de denúncia social de *Quarto de Despejo*. Aliás, foi por tal viés que Dantas lançou Carolina e seu diário no mercado editorial, afinal, as reportagens que o jornalista preparou como chamariz para o lançamento do *Quarto*, bem como os trechos que ele, enquanto editor do livro, selecionou para publicação, colocavam em destaque o peso do testemunho de Carolina na luta contra as injustiças humanas. Os trabalhos anteriormente mencionados, como os de Lajolo, Vogt e Santos, e o projeto desenvolvido por Meihy e Levine que resultou no livro *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, deixam ver a ênfase dada à biografia da autora e ao papel social de *Quarto de Despejo*, aspectos aqui comentados. No

¹⁷Entendemos que o anacronismo mencionado por Sousa se manifesta na escrita de Carolina pelo uso que a autora faz de um vocabulário precioso não mais em voga na sua época.

entanto, ainda que Sousa e Perpétua tenham dedicado parte de suas teses à vida e obra de Carolina e ao fenômeno social que *Quarto de Despejo* representou em sua época, as pesquisadoras exploraram faces até então desconhecidas da escritora e de seu diário, trazendo, assim, contribuições importantes para a fortuna crítica de Carolina no Brasil.¹⁸

Foi graças aos trabalhos de Sousa e Perpétua que tivemos a oportunidade de amadurecer as ideias que nortearam nosso projeto de mestrado. Em nossas primeiras reflexões sobre a tradução francesa de *Quarto de Despejo*, acreditávamos que a tradutora havia homogeneizado a linguagem heterogênea de Carolina, uma vez que ela traduziu no registro culto da língua francesa a mistura de preciosismo e de linguagem popular da autora brasileira.

Guiávamos nossa pesquisa por esse caminho quando, no segundo semestre do mestrado, tomamos conhecimento da pesquisa de Germana de Sousa, citada acima, observando que, na verdade, a tradutora não havia traduzido em registro culto a linguagem híbrida de Carolina, mas sim enfatizado o caráter popular de tal linguagem fraturada na medida em que o vocabulário precioso ou clássico da brasileira foi traduzido em francês familiar. Ou seja, percebemos que a heterogeneidade da linguagem caroliniana se perdeu na tradução não pelo uso do registro culto do francês, mas pela utilização do registro familiar do idioma em questão.

Foi durante a leitura da tese de Sousa que tomamos conhecimento da pesquisa de Perpétua, também mencionada anteriormente. Sendo nosso objeto de estudo a tradução francesa do *Quarto*, e tendo Perpétua dedicado parte de seu trabalho à análise de alguns aspectos das diferentes traduções dessa obra, vimos em suas considerações aparato teórico indispensável para nossa dissertação. Os comentários que no capítulo três apresentaremos

¹⁸Conforme mostramos, a novidade do trabalho de Sousa encontra-se no fato de que ela estudou a linguagem rasurada de Carolina – um misto de anacronismo e oralidade – e a relação da obra da autora com a tradição do sistema literário brasileiro. Já o estudo de Perpétua se faz inédito não somente porque trouxe à tona aspectos como os títulos, subtítulos e textos prefaciais das traduções de *Quarto de Despejo*, mas também porque, tendo acesso a alguns manuscritos de Carolina, ela pôde compará-los com o livro editado e chegar à conclusão de que Dantas traçou um perfil para a autora dos diários.

sobre o título do diário traduzido de Carolina se tornaram possíveis graças ao que nos explica a estudiosa a este respeito. Perpétua nos possibilitou, ainda, uma melhor compreensão da ideologia que orientou a tradução do prefácio original de Dantas na primeira edição de *Quarto de Despejo* na França. Todavia, mesmo que a pesquisadora tenha tratado dos títulos, subtítulos e textos prefaciais das traduções do *Quarto*, ela não se deteve em uma análise do texto traduzido propriamente dito, preferindo se concentrar no cotejo dos manuscritos de Carolina com o diário editado e publicado por Dantas. É neste ponto que nossa pesquisa se distancia do trabalho proposto por Perpétua. Para além do estudo dos elementos paratextuais – títulos, subtítulos e prefácios – buscamos ver como se deu a tradução do texto híbrido de Carolina, isto é, como a tradutora francesa lidou com o misto de vocabulário rebuscado e de linguagem popular tão marcante na escrita caroliniana e que faz dela algo particular (SOUSA, 2004). Além disso, dada nossa área de concentração, estudos linguísticos, literários e tradutológicos em francês, interessamo-nos antes pela tradução francesa do diário de Carolina, que por suas diferentes publicações em outros idiomas como o fez Perpétua.

É fato que, voltando-nos para a investigação da linguagem singular de Carolina ou, como aponta Germana de Sousa (2004), linguagem rasurada, estamos nos aproximando, de certa forma, das ideias já expostas pela estudiosa sobre tal assunto. Entretanto, Sousa parte, em sua tese, da singularidade do texto caroliniano para compreender a relação que a obra da escritora estabelece com a tradição do sistema literário brasileiro, ao passo que, em nossa pesquisa, o tema em questão constitui ponto de partida para um estudo da tradução francesa de *Quarto de Despejo*.¹⁹

¹⁹É preciso salientar que, recentemente, Germana de Sousa publicou um artigo no qual trata da tradução francesa do diário de Carolina (SOUSA. “A tradução francesa da linguagem compósita de Carolina Maria de Jesus”. In: *Cadernos de Tradução*. UFSC. v.2, n.28, 2011). Assim como os pressupostos de Perpétua, as considerações de Sousa no referido artigo foram de suma importância para a análise que desenvolvemos sobre o paratexto de *Le Dépotoir* e sobre o texto traduzido como um todo. A particularidade da nossa pesquisa em relação a tal artigo encontra-se, portanto, no fato de que, para analisarmos o texto da tradução francesa, tomamos como base o conceito de refração de Andre Lefevere. Adiante, explicamos tal conceito de modo mais detalhado.

Retornando às considerações supracitadas sobre o trabalho de Perpétua, mostramos que ela se concentrou não somente na análise do paratexto das diferentes traduções do *Quarto*, como também se dedicou ao cotejo de parte dos manuscritos de Carolina com o diário publicado. Comentamos ainda que, de tal comparação, Perpétua concluiu que o sucesso nacional e internacional do livro se deve ao contexto propício da época em que ele foi lançado e ao trabalho de edição realizado por Dantas. De acordo com a pesquisadora, o jornalista substituiu os termos rebuscados de Carolina por correspondentes coloquiais e suprimiu passagens em que ela demonstrava conhecimentos filosóficos e literários já que, desprovida de tais conhecimentos, a escritora se igualava aos demais favelados, deles se diferenciando apenas pelo fato de saber ler e escrever. Em outras palavras, podemos dizer que pelas substituições e supressões o editor elimina de Carolina os traços que a diferenciam dos seus companheiros de infortúnio, deixando-lhe como característica singular apenas o domínio da escrita, estratégia que confere à favelada o papel de porta-voz dos oprimidos e ao seu diário um valor de representação coletiva da miséria.

André Lefevere, em seu artigo intitulado “Mother Courage’s Cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature”,²⁰ nos explica que a refração é a adaptação de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar a forma como o público lerá a obra.

Primeiramente é preciso dizer que Carolina sempre soube que seu diário não seria lido pelos favelados, mas sim por outro tipo de público. Contudo, os leitores imaginados por ela não correspondiam aos leitores reais do início da década de 60. Estando habituada a ler Castro Alves, Casimiro de Abreu, dentre outros autores românticos,²¹ Carolina acreditava que ser escritor era ter engajamento político, ser nacionalista e, sobretudo, ter o domínio de uma

²⁰LEFEVERE, André. “Mother Courage’s cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature”. *Modern Languages Studies*, v.12, 1982. p. 3-20.

²¹É por influência de um modelo romântico, somado à sua pouca escolaridade, que Carolina compõe um texto em que palavras rebuscadas coexistem com erros de ortografia e sintaxe. Cf. SOUSA, 2004 e LAJOLO, 1996.

linguagem que ela chamava de “clássica”. O leitor, por sua vez, seria alguém que, assim como ela, conhecia esta linguagem “clássica” e a apreciava. No entanto, desde 1945 que a literatura havia entrado na terceira geração modernista e o vocabulário “clássico” perseguido por Carolina já não estava mais em voga. Era preciso, portanto, adaptar os escritos de Carolina ao público do início dos anos 60. Foi nesse sentido que Audálio Dantas substituiu os termos rebuscados da escritora por correspondentes coloquiais. Além disso, o editor acreditava que, por se tratar de uma autora favelada e semianalfabeta, não fazia sentido que tais termos constassem no livro publicado já que eles jogariam por terra o estereótipo da favelada que decidiu ser escritora – o que os leitores esperavam do texto de uma mulher vinda da favela não eram palavras como “notívagos”, “excrementos” ou “enaltecer”, nem parágrafos nos quais ela demonstrava conhecer as idéias de Sócrates, por exemplo.

Retomando, pois, o conceito de refração de Lefevere, e diante das alterações que Dantas operou nos manuscritos de Carolina, percebemos que o *Quarto de Despejo* tal qual ele foi publicado é, além de uma adaptação a um público diferente do imaginado pela autora, uma obra que foi modificada com o intuito de influenciar o modo como os leitores veriam Carolina e leriam seu diário.

Todavia, ainda que o conceito lefeveriano possa ser aplicado ao trabalho editorial de Dantas, é preciso salientar que na teoria das refrações desenvolvida por Lefevere, as obras “editadas” não são citadas como exemplos de textos nos quais a refração se manifesta. Sendo assim, o autor se concentra na tradução, na crítica, na historiografia e nas antologias dado o fato de que, para ele, esses são tipos de textos que produzem a imagem de outro texto, isto é, que refratam, enquanto, no caso dos trabalhos de edição, nem sempre é possível dizer que a imagem de outro texto foi ali produzida.

Aliás, foi refletindo sobre a prática da tradução que Lefevere criou seu conceito de refração e o expandiu mais tarde, em livro intitulado *Translation/History/Culture: A*

Sourcebook, de 1992, sob o nome de reescrita. Doravante, no capítulo que versará sobre os pressupostos de Lefevere, abordaremos mais detalhadamente seus conceitos de refração e reescrita. Por ora, interessa-nos comentar que, assim como no *Quarto de Despejo* publicado no Brasil, o texto de Carolina lançado na França também passou por um processo de refração no sentido de popularizar o vocabulário rebuscado da autora. O que estamos afirmando é que, da mesma forma que Dantas, a tradutora frequentemente substituiu as palavras ou expressões do vocabulário precioso de Carolina por termos do francês familiar, buscando dar ao público uma obra que estivesse em maior consonância com sua autora dada a sua condição de favelada semianalfabeta.

Entretanto, mesmo que Dantas tenha substituído o vocabulário rebuscado de Carolina por um equivalente coloquial, ele não o fez na íntegra, deixando aqui e acolá algumas palavras que a autora tomava emprestado dos autores românticos ou mesmo do dicionário. Desse modo, o original ao qual teve acesso a tradutora ainda era, porém em proporções bem menores do que nos manuscritos, uma mistura de erudição e oralidade. Ao substituir o vocabulário precioso de Carolina por termos familiares em francês, a tradutora popularizou ainda mais a linguagem caroliniana e o texto inicial, que já havia sido refratado por Dantas, refratou-se mais uma vez na passagem do português para o francês. No capítulo dois, trataremos de modo mais aprofundado do processo de refração no trabalho de edição de Dantas, bem como, no capítulo quatro, voltaremos nossa atenção para a análise da segunda refração do diário de Carolina, o texto de *Le Dépotoir* que é, pois, nosso objeto de estudo.

Chegando agora ao final da presente introdução, gostaríamos de recapitular os assuntos aqui abordados na medida em que eles reaparecerão no decorrer desta dissertação. Para tanto, explicaremos brevemente a sequência que dará vida ao trabalho proposto nestas páginas.

Assim sendo, o primeiro capítulo constitui uma apresentação histórica da teoria da tradução, ou seja, buscaremos mostrar, desde Cícero e São Jerônimo até as correntes teóricas atuais, como os estudos da tradução foram se modificando com o passar do tempo. Por tal tarefa temos o objetivo de não somente oferecer ao leitor um panorama geral da teoria da tradução, mas também de situar, em meio a essa sequência cronológica, o lugar ocupado pelo conceito lefeveriano de refração, teoria que servirá de base para nossa análise da tradução francesa de *Quarto de Despejo*. Nesse sentido, dedicaremos a primeira parte do referido capítulo à abordagem histórica supracitada, reservando a segunda parte para a discussão dos pressupostos de Lefevere e da importância dos mesmos para os estudos da tradução como um todo.

No segundo capítulo, trataremos da vida e obra de Carolina Maria de Jesus. Discorreremos, inicialmente, sobre a trajetória que levou a escritora de Minas Gerais para São Paulo e do anonimato à fama, mostrando também, como depois de se tornar mundialmente conhecida, a autora caiu no esquecimento. Uma abordagem da biografia de Carolina se faz necessária dada a importância dos fatos de sua vida para a confecção de sua obra, afinal, no caso da autora, “vida e obra se confundem, isto é, um é o gerador do outro” (SOUZA, 2004, p. 38). A segunda parte do capítulo em questão terá como tema a interferência do descobridor de Carolina, o jornalista Audálio Dantas, no seu processo de escrita – tanto no que se refere ao fato de o repórter ter direcionado a autora para caminho do autobiográfico, tendo descartado para a publicação seus poemas, por exemplo, quanto no que diz respeito às mudanças feitas por Dantas nos manuscritos de Carolina durante seu trabalho de edição. Nosso principal objetivo é mostrar que Dantas, pelas alterações nos originais da escritora, refrata seu verdadeiro texto, adaptando Carolina à imagem da favelada-escritora.

O capítulo três trará, em sua primeira seção, considerações sobre Violante do Canto, a tradutora de *Quarto de Despejo* na França. Discutiremos sobre a estratégia de tradução

utilizada por Canto, mostrando como ela, ao substituir o vocabulário precioso ou culto de Carolina por termos do francês familiar, apaga a singularidade do estilo da autora. Na segunda seção do capítulo terceiro, analisaremos o paratexto de *Le Dépotoir*, isto é, o nome do autor e o título da obra presentes na capa do diário traduzido, a folha de rosto, o prefácio acompanhado de suas respectivas fotografias e o texto da quarta capa do referido livro. A análise desses aspectos se torna interessante porque revela que, para além do texto traduzido, os elementos que o antecedem ou o sucedem também contribuem para a representação que os leitores terão de uma obra e do seu autor.

No quarto capítulo, passaremos à análise do texto traduzido propriamente dito, deixando ver que, pela tradução em francês familiar do vocabulário precioso ou clássico de Carolina, Canto refratou o diário da escritora brasileira. Na discussão sobre a tradução francesa de *Quarto de Despejo*, trataremos, ainda, das notas da tradutora e dos cortes que ela, na tentativa de suprimir repetições desnecessárias, operou no texto caroliniano. Aqui, como na análise das alterações feitas por Dantas nos manuscritos de Carolina, nosso intuito é o de mostrar que, pela manipulação da linguagem singular da autora, Canto também buscou adaptá-la à imagem preestabelecida da negra pobre que escreve.

CAPÍTULO 1 – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA DA TRADUÇÃO

1.1 A história da teoria da tradução

Para tratarmos do lugar ocupado pelo conceito lefeveriano de refração na história da teoria da tradução, destacando a importância do mesmo para o campo dos estudos tradutológicos como um todo, tomaremos como base os pressupostos apresentados por Susan Bassnett em *Estudos de tradução*²² – livro graças ao qual foi possível traçarmos um panorama desde Cícero e São Jerônimo até as teorias atuais – assim como lançaremos mão das ideias de Else Vieira, presentes em *Teorizando e contextualizando a tradução*²³, no que diz respeito à teoria lefeveriana propriamente dita.

Começando pelos romanos, Bassnett explica que, até o século I d.C., o significado da tradução na literatura romana foi frequentemente usado para acusar tal povo de ser incapaz de criar literatura independente. Ou seja, a exaltação romana de seus modelos gregos era vista como evidência de sua falta de originalidade. Entretanto, os romanos se consideravam uma continuação de seus modelos gregos. Para eles, o texto em língua-fonte deveria ser imitado e não esmagado pela aplicação muito rígida da Razão. Bassnett destaca que Cícero expressa muito bem esta distinção quando afirma: “Se eu traduzir palavra-por-palavra, o resultado será inaceitável e se, compelido pela necessidade, eu alterar algo na ordem ou nos termos, parecerei ter me afastado da função de tradutor” (in Bassnett, 2005, p. 67).²⁴ Logo, o conceito romano de tradução aponta para a imitação do original, deixando claro, porém, que não se trata de uma imitação palavra-por-palavra. Tanto Cícero quanto Horácio, em seus comentários

²²BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Traduzido por Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

²³VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

²⁴Cícero. *De optimo genere oratorum*, Loeb Classical Library, trad. H. M. Hubbell. Londres: Heinemann, 1959.

sobre a tradução, estabelecem uma importante distinção entre tradução palavra-por-palavra e por sentido ou por imagem.

Há de se ressaltar também que, como havia o princípio de enriquecer língua e literatura nativas por meio da tradução, os tradutores preferiam enfatizar os critérios estéticos do produto em língua-meta em detrimento de noções mais rígidas de fidelidade. A respeito das noções de fidelidade, Horácio, em sua *Arte Poética*, adverte contra a imitação excessivamente cuidadosa do original dizendo que:

[...] nem você deve traduzir o seu original palavra-por-palavra, como um tradutor escravizado, ou, na tentativa de imitar outro autor, criar a si próprio dificuldades que a vergonha ou as suas próprias regras o impeçam de superar (in Bassnett, 2005, p. 67).²⁵

Conclui-se, pois, que a arte do tradutor, para Cícero e Horácio, consistia na interpretação cuidadosa do texto em língua-fonte para, na língua-meta, produzir uma versão baseada na ideia de expressar não palavra-por-palavra, mas o sentido, deixando ver, assim, que a responsabilidade dos tradutores romanos era para com os leitores da língua-meta.

Todavia, com a difusão do Cristianismo, a tradução adquiriu um novo papel: o de disseminar a palavra de Deus. No contexto de uma religião tão baseada em texto, o tradutor se via diante de uma missão que compreendia tanto critérios estéticos quanto evangélicos. Traduções do Novo Testamento foram feitas muito cedo, e a famosa e polêmica versão de São Jerônimo, cuja influência sobre as futuras gerações de tradutores perduraria por muito tempo, acabou sendo solicitada pelo Papa São Dâmaso I em 384 d.C. São Jerônimo declarou ter traduzido pelo sentido, e não palavra-por-palavra, mas o limite entre licença estilística e interpretação herética permaneceu como um problema por séculos.

Além da versão do Novo Testamento de São Jerônimo, sabe-se que, na história da tradução da Bíblia, outras versões foram feitas em diferentes países como, por exemplo, a

²⁵Horácio. *On the Art of Poetry*, In: *Classical Literary Criticism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965, p. 77-97.

primeira tradução completa das Escrituras para o inglês – trabalho realizado entre 1380 e 1384 por John Wycliffe, ilustre teólogo de Oxford. Wycliffe defendia a teoria do domínio pela graça, de acordo com a qual o homem seria responsável perante Deus e a Sua lei, que, para o teólogo, não seria a lei canônica, mas sim a orientação da Bíblia. Na concepção de Wycliffe, a Bíblia era aplicável a todos os seres humanos, então cada um deles deveria garantir seu acesso àquele texto essencial em sua língua materna. As ideias do teólogo de Oxford, que atraíram vários seguidores, foram combatidas como heréticas, tendo sido retomadas após a sua morte por John Purvey, um de seus discípulos, que revisou a primeira edição da Bíblia de Wycliffe pouco antes de 1408. Segundo Bassnett, o prefácio da Bíblia revisada de Purvey estabelece que:

[...] o tradutor deve traduzir ‘pela sentença’ (o sentido) e não pelas palavras, ‘de modo que a sentença seja clara [simples] ou mais aberta em inglês, assim como em latim, e não se afaste do original’. O objetivo é uma versão compreensível e idiomática: um texto que pudesse ser utilizado por um leigo (BASSNETT, 2005, p. 70-71).

Mais tarde, no século XVI, a história da tradução da Bíblia adquiriu, com o advento da imprensa, novas dimensões. Após a tradução de Wycliffe e a edição revisada de Purvey, a próxima tradução inglesa de destaque foi a do Novo Testamento de William Tyndale, impressa em 1525. Por sua tradução, Tyndale também buscava oferecer ao leigo uma versão tão clara quanto possível e, antes de ser queimado na fogueira em 1536, ele já havia traduzido o Novo Testamento do grego e parte do Antigo Testamento do hebraico.

Além da Bíblia de Tyndale, o século XVI contou com traduções das Escrituras para um grande número de línguas européias em versões protestantes e católicas. Erasmo, humanista holandês, publicou o primeiro Novo Testamento grego em Basileia, em 1516 – tradução esta que serviria de base para a versão alemã da Bíblia de Lutero de 1522. O Novo Testamento também pôde ser lido em dinamarquês em 1529, e novamente em 1550, em sueco entre 1526 e 1541 e a Bíblia tcheca surgiu entre 1579 e 1593.

A história da tradução da Bíblia no século XVI está intimamente ligada ao crescimento do protestantismo na Europa. Naquela época, muitas foram as Bíblias queimadas e os tradutores condenados. Porém, o grande número de traduções das Escrituras não pôde ser detido e, cada vez mais, novas versões surgiam, melhorando, revisando e corrigindo as versões anteriores. Nas correções havia uma preocupação de, na produção do texto novo, chegar a uma tradução esteticamente satisfatória e que fosse acessível ao leigo.

Em *Circular Letter on Translation*, de 1530, Lutero destaca a importância da relação entre estilo e significado afirmando que:

A gramática é necessária para a declinação, a conjugação e construção de sentenças, mas, no discurso, devem ser necessariamente considerados o significado e o assunto tratado, e não a gramática, pois esta não deve reger o sentido (in Bassnett, 2005, p. 73).²⁶

Por tal comentário, fica claro que para os tradutores da Bíblia do século XVI tanto a fluência quanto a boa compreensão eram critérios importantes no texto em língua-meta, mas eles também não deixavam de levar em consideração a transmissão de uma mensagem esmerada.

Como consequência da intensificação do processo tradutório, o que ocorre devido à difusão de um grande número de Bíblias, o papel da tradução sofreu novamente, no século XVI, mudanças significativas. Ao mesmo tempo em que traduziam, os escritores daquela época se preocupavam em formular uma teoria da tradução. Um dos primeiros a formular tal teoria foi o humanista francês Etienne Dolet, julgado e executado como herege por ter traduzido mal um dos diálogos de Platão. Segundo seus inquisidores, a tradução de Dolet sugeria a descrença na imortalidade. Em 1540, Dolet publicou um breve artigo sobre os princípios da tradução, intitulado *La manière de bien traduire d'une langue en autre*, estabelecendo cinco princípios para o tradutor:

²⁶LUTERO, Martinho. *Table Talks*, 1532. In: Babel, IX (1), 1970.

a) É imprescindível que o tradutor entenda completamente o sentido e o significado do autor original, embora seja livre para esclarecer pontos obscuros; b) É necessário que o tradutor domine perfeitamente tanto a língua-fonte quanto a língua-meta; c) O tradutor deve evitar a tradução palavra-por-palavra; d) O tradutor deve usar formas de discurso de uso corrente; e) O tradutor deve saber escolher e ordenar as palavras adequadamente, para expressar o tom correto (in Bassnett, 2005, p. 77-78).²⁷

A respeito dos princípios de Dolet, Bassnett explica que eles destacam a importância de entender o texto em língua-fonte como primeiro requisito. O tradutor passa a ser mais do que um linguista competente, e a tradução envolve, além de uma apreciação acadêmica e sensível do texto em língua-fonte, a noção do lugar que se deseja que o texto traduzido ocupe no sistema da língua-meta.

Ainda no que se refere ao panorama da tradução na época de Dolet, Edmond Cary, em *Les grands traducteurs français*, comenta que a batalha da tradução se intensificou e que o assunto passou a ser de interesse do Estado e um problema para a religião (CARY, 1963 apud BASSNETT, 2005, p. 79).²⁸ Tomando tais proporções, a tradução, na Europa do século XVI, veio a desempenhar um papel de fundamental importância. O tradutor, por sua vez, aparece não como o servo de um texto original, mas como um ativista revolucionário capaz de moldar a vida intelectual de sua época.

Em meados do século XVII, dados os efeitos da Contra-Reforma, e devido ao conflito entre a monarquia absolutista e o sistema parlamentarista, assim como ao aumento das divergências entre o humanismo cristão tradicional e a ciência, a teoria da literatura e, conseqüentemente, o papel da tradução, passaram, mais uma vez, por mudanças radicais. Na busca por modelos, os escritores retomaram seus mestres antigos, vendo na imitação um meio de instrução. Na França, o número de traduções dos clássicos aumentou consideravelmente no período de 1625 a 1660, fase áurea do classicismo francês.

²⁷DOLET, Etienne - *La manière de bien traduire d'une langue en autre*, in: *Clássicos da Teoria da Tradução*, vol. 4 - Florianópolis, 2006.

²⁸CARY, Edmond. *Les grands traducteurs français*. Genebra: Librairie de l'Université, 1963.

No entanto, a ênfase em regras e modelos não significava que a literatura ou a tradução fossem consideradas apenas uma habilidade para a imitação. Sir John Denham (1615-69) defendia um conceito de tradução no qual o tradutor não era apenas um imitador, mas ocupava o mesmo lugar que o autor do original, porém operando em contexto social e temporal diferente. Para ele, a tarefa do tradutor era “extrair o que considerar o núcleo essencial da obra e reproduzi-la ou recriá-la na língua-meta”, deixando ver, por tal ideia, a liberdade de escolha do tradutor (BASSNETT, 2005, p. 83).

John Dryden, em *Preface to Ovid's Epistles*, de 1680, também trata da liberdade de escolha do tradutor, mostrando, contudo, que é preciso que ele apresente certos critérios. Para traduzir poesia, por exemplo, Dryden argumenta que, além de ser necessariamente poeta, o tradutor deve ter total domínio de ambas as línguas e adaptar-se aos cânones estéticos de sua época.

A questão do retorno aos mestres antigos também fez parte da prática tradutória do século XVIII. Os tradutores dessa época reescreveram textos antigos em larga escala, adaptando-os, todavia, a padrões contemporâneos de língua e bom-gosto. Daí as reestruturações de textos de Shakespeare e as traduções/adaptações de Racine. O direito de abordar o outro em seus próprios termos é um elemento importante na tradução do século XVIII e está associado a conceitos de originalidade ainda em transformação.

Outro aspecto importante desse período, que provocará mudanças não somente na literatura, mas também na tradução, é a reação contra o racionalismo e a harmonia formal evidenciada pelo romantismo na última década do século. Com a rejeição ao racionalismo, veio uma ênfase na função essencial da imaginação e na visão de mundo do poeta enquanto indivíduo com ideais metafísicos e revolucionários. Da afirmação do individualismo, nasceu a noção de liberdade da força criativa, tornando o poeta um criador quase místico. Diante de

tais ideias, os tradutores do final do século XVIII passaram a se questionar sobre o conceito da tradução: trabalho criativo ou mecânico?

Para August Wilhelm Schlegel (1767-1845), o trabalho do tradutor era tanto criativo – na medida em que, para o teórico, todos os atos de falar e escrever são tradutórios porque a natureza da comunicação é decodificar e interpretar mensagens recebidas – quanto mecânico, afinal Schlegel também insistiu na ideia de que a forma do original deveria ser mantida.

Diferentemente de August Schlegel, Friedrich Schlegel (1772-1829) via a tradução mais como um processo criativo do que mecânico, já que, para ele, a tradução era antes uma categoria do pensamento que uma atividade ligada apenas à língua ou à literatura.

De acordo com Bassnett, a questão sobre a natureza da tradução levantada no final do século XVIII se estendeu até o início do século XIX, época na qual ainda era possível identificar duas tendências em conflito:

Uma que exaltava a tradução enquanto categoria do pensamento, vendo o tradutor como um gênio criativo independente, em contato com o gênio de seu original e enriquecendo a literatura e a língua para que está traduzindo. A outra que via a tradução em termos de funções mais mecânicas de ‘tornar conhecido’ um texto ou autor (BASSNETT, 2005, p. 90).

Passada a problemática suscitada pelo romantismo sobre o conceito da tradução, novas questões surgiram, no decorrer do século XIX, com o advento do pós-romantismo. Friedrich Schleiermacher propôs a criação de uma sublíngua de uso exclusivo na tradução literária. Dante Gabriel Rossetti defendia a subserviência do tradutor à forma e à língua do original. Newman acreditava que o tradutor deveria manter cada peculiaridade do original, sempre que possível, “com o maior cuidado, conforme seja mais estrangeiro” (in Bassnett, 2005, p. 91).²⁹

Dentre os tradutores desse período, destaca-se William Morris por seu grande número de traduções: sagas nórdicas, a *Odisséia* de Homero, a *Eneida* de Virgílio, romances em

²⁹Newman. *Homeric Translation in Theory and Practice*, 1861. In: *Essays by Matthew Arnold*. Londres, OUP, 1914.

francês antigo, etc. Apesar de ter sido bem recebido pela crítica, Morris foi apontado como um tradutor cujos trabalhos eram repletos de tantas peculiaridades da língua que se tornavam difíceis de ler e frequentemente obscuros.

A tradução no século XIX é, pois, marcada por um imenso respeito pelo original, mas tal respeito não desconsidera a certeza individual do autor de seu valor. Ou seja, o tradutor, ao manter o que lhe convém do original, tanto no aspecto moral quanto no estético, convida o leitor a compartilhar aquilo que ele julga ser uma experiência enriquecedora.

Finalizando seu estudo sobre a história da teoria da tradução, Bassnett nos leva à primeira metade do século XX, destacando os trabalhos de Hilaire Belloc e James McFarlane. Segundo a autora, a discussão taylorista, intitulada *On Translation*, apresentada por Belloc em 1931 é, apesar de breve, uma abordagem “inteligente e sistemática dos problemas da tradução e da questão do *status* do texto traduzido” (BASSNETT, 2005, p. 98). Já no que diz respeito ao artigo de McFarlane de 1953, *Modes of Translation*, Bassnett explica que tal texto tem sido considerado a primeira publicação no Ocidente a lidar com a tradução sob uma perspectiva moderna e interdisciplinar e a estabelecer um programa de pesquisa tendo a tradução como objeto de estudo.

A segunda metade do século XX, por sua vez, é marcada, conforme explica Else Vieira em *Teorizando e contextualizando a tradução* (1996), por formulações nas teorias literária e crítica, bem como na semiótica, que contribuíram potencialmente para que os estudos da tradução transcendessem a unidade operacional da palavra e se voltassem para a macro-estrutura da história e da cultura, incorporando ainda, nesse processo, o papel do leitor. Dentre as contribuições dessa nova abordagem dos estudos tradutológicos, Vieira destaca a teoria da recepção, formulada por Jauss e Iser; a teoria dos poli-sistemas, apresentada por Itamar Even-Zohar e elaborada por Gideon Toury; e a teoria da refração ou reescrita, de André Lefevere.

Conforme argumenta Jauss, a estética da recepção compartilha com o pós-estruturalismo a visão da obra aberta, isto é, a reintrodução do texto literário no seu papel de transformação social, opondo-se, assim, ao estruturalismo que era preso à ideia de um universo linguístico fechado. Por sua ênfase no papel de transformação social do texto, a estética da recepção leva em consideração três agentes: o autor, a obra e, principalmente, o público. Neste esquema, a recepção é definida “como um ato duplo que abrange tanto o efeito produzido pela obra de arte quanto o modo como ela é recebida pelo público, ou seja, sua resposta” (JAUSS, 1980 apud VIEIRA, 1996, p. 110).³⁰ A maneira como o público recebe determinada obra depende, no entanto, da situação histórica dos indivíduos visto que – e nesse ponto Jauss se aproxima da visão existencialista de Heidegger – “o ser humano é constituído pela história e o tempo constitui a própria estrutura da vida humana” (EAGLETON, 1984 apud VIEIRA, 1996, p. 110).³¹ Em outras palavras, podemos dizer que os significados, conforme apresentados pelos autores, são constantes no desenrolar da história, mas a interpretação é situacional, moldada pelos critérios históricos e relativos de uma dada cultura.

No que diz respeito à teoria da tradução, Vieira assinala que os conceitos de Jauss são bastante esclarecedores. Ao considerar que as interpretações mudam porque envolvem o leitor enquanto sujeito situado historicamente, o teórico anula a concepção da tradutologia calcada tão somente na unidade operacional da palavra, passando a enxergar a tradução no contexto. Além disso, Jauss concebe a recepção como um processo duplo, pois ela envolve tanto o efeito da obra de arte quanto a resposta do leitor. Assim sendo, sua teoria levanta a importante questão de quais e por que as obras de arte e, conseqüentemente, as traduções, são aceitas ou recusadas (VIEIRA, 1996).

Conforme mencionamos anteriormente, a teoria da recepção não foi formulada somente por Jauss, mas também por Iser. Há, contudo, uma diferença entre as concepções

³⁰JAUSS, Hans Robert. *Esthétique de la réception et communication littéraire*. In : Congress of the international comparative literature association, 9, 1980.

³¹EAGLETON, Terry. *Literary theory: an introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

apresentadas pelos dois teóricos. Para Jauss, a recepção se dá no diálogo que a obra estabelece tanto com a história quanto com o leitor – sendo a situação histórica dos indivíduos fator de suma importância para a interpretação que uma obra receberá em determinada época. Iser, todavia, concebe a recepção como uma prática que ocorre na interação entre a obra e o leitor apenas, não considerando nesse processo a questão histórica.

Concentrando-se, portanto, na relação leitor/obra, a teoria de Iser tem como ponto principal a ideia de que os textos não são totalmente precisos, apresentando, pelo contrário, “vazios ou áreas de indeterminação que constituem um elemento básico da resposta estética, pois eles incitam alguma forma de participação por parte do leitor” (ISER, 1989 apud VIEIRA, 1996, p. 117).³² Ou seja, é pelos vazios do texto que a imaginação do leitor entra em ação, fazendo da leitura um ato de geração de significados. De acordo com Vieira sobre a teoria de Iser: tanto o texto, com seus espaços vazios, propõe ou instrui, quanto os leitores com sua imaginação, dispõem ou constroem. Daí o caráter interativo da leitura defendido por Iser e seu ideal de distribuição igualitária de autoridade entre o texto e o leitor. Nesse sentido, podemos dizer que os pressupostos de Iser se aplicam aos estudos da tradução por dois motivos: 1. se transposta para a tradução, sua distribuição equitativa de autoridade entre o texto e o leitor representa uma ruptura com a superioridade do original e, conseqüentemente, com a visão de subserviência da tradução, ideias difundidas em alguns momentos da história da teoria da literatura; 2. enquanto leitor e produtor de significados, o tradutor, pela teoria de Iser, passa a ter voz e a questão da sua invisibilidade ou transparência no processo de tradução desaparece.

Além da teoria da recepção de Jauss e Iser, Else Vieira (1996), também aborda a teoria dos poli-sistemas de Itamar Even-Zohar, explicando, num primeiro momento, que os

³²ISER, Wolfgang. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

pressupostos do teórico de Telavive têm como base a orientação histórica dos formalistas de Leningrado, o Estruturalismo de Praga e a semiótica russa.

Insatisfeito com o registro e a classificação positivista, Even-Zohar propôs uma abordagem, na sua visão, funcional e relacional, argumentando que os fenômenos semióticos, vistos como um sistema, não são conglomerados de elementos, mas sim agregados dinâmicos. Aliás, foi no intuito de enfatizar o caráter dinâmico e heterogêneo dos sistemas que o teórico criou o termo “poli-sistema”, no lugar de simplesmente “sistema”. Um poli-sistema, então, seria “uma rede fechada de relações na qual os seus membros assumem um determinado valor através de seus respectivos opostos. Mas ele é também uma estrutura aberta composta de várias redes simultâneas de relações” (EVEN-ZOHAR, 1979 apud VIEIRA, 1996, p. 125).³³ Assim definido, o poli-sistema de Even-Zohar sugere, por exemplo, a ideia de que a língua padrão de uma determinada comunidade é explicada em conexão com as variedades não-padrão. Do mesmo modo, a literatura traduzida é considerada na sua conexão com a literatura original, assim como os sistemas canonizados de qualquer poli-sistema estagnariam se não houvesse o antagônico não-canonizado. Essas oposições binárias coexistindo dentro de um mesmo sistema, enquanto redes simultâneas de relação, é que conferem dinamismo à teoria dos poli-sistemas.

Concentrando-se na interação entre a literatura traduzida e a original, Even-Zohar esclarece que a literatura traduzida pode ter um papel primário ou secundário quando considerada em sua relação com a original ou não traduzida. Conforme explica o teórico de Telavive, quando a literatura traduzida ocupa um papel primário, ela se transforma em parte integrante das forças inovadoras, introduzindo, na literatura receptora, novos modelos de realidade, uma nova linguagem poética, novas técnicas, etc. Mas se, por outro lado, a literatura traduzida mantiver uma posição secundária, ela não exercerá influência sobre os

³³EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. *Poetics today*, Tel Aviv, v.1, n. 1/2, p.287-310, 1979.

processos principais e será moldada às normas já convencionalmente estabelecidas pela literatura receptora, tornando-se, assim, “uma força conservadora e uma forma de preservação do gosto tradicional” (EVEN-ZOHAR, 1978 apud VIEIRA, 1996, p. 127).³⁴ Além disso, Zohar comenta que a posição ocupada pela literatura traduzida também influencia as normas e as estratégias tradutórias. Se for primária, ela provavelmente violará as convenções da literatura receptora e se aproximará do original em termos de adequação. Quando secundária, a literatura traduzida não buscará a referida adequação, procurando, antes, modelos para os textos estrangeiros no acervo nacional.

A teoria dos poli-sistemas de Even-Zohar, bem como as considerações do autor sobre a interação entre a literatura traduzida e a original, têm sido bastante úteis para os estudos da tradução. Em “Translation, tradition, transmission” (1989) Bassnett observa que a teoria dos poli-sistemas serviu para inserir os estudos da tradução na história da cultura e não para incluí-los na linguística e na pedagogia.³⁵ Vale ressaltar também que a nova visão trazida pelo trabalho de Even-Zohar está diretamente ligada à mudança do paradigma para o estudo das traduções literárias a partir de meados de 1970. Essa mudança paradigmática iniciada pelos trabalhos de Even-Zohar envolve, de acordo com Theo Hermans:

Uma visão da literatura como um sistema complexo e dinâmico; uma convicção de que deve haver uma articulação contínua entre modelos teóricos e estudos de caso práticos; uma abordagem das traduções literárias que seja descritiva, voltada para o pólo receptor, funcional e sistêmica; um interesse pelas normas e restrições que orientam a produção e a recepção de traduções, pela relação entre a tradução e outras formas de processamento de textos, e pelo lugar e papel das traduções tanto no interior de uma literatura, quanto na interação entre literaturas (HERMANS, 1985 apud VIEIRA, 1996, p. 128).³⁶

³⁴EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. In: HOLMES, J.S et al (ed.) *Literature and translation: new perspectives in literary studies*. Leuven: Acco, 1978. p. 117-127.

³⁵BASSNETT, Susan. Translation, tradition, transmission. *New comparison*, Coventry, n.8, Autumn 1989.

³⁶HERMANS, Theo (ed.) *The manipulation of literature: studies in literary translation*. Londres: Croom Helm, 1985. p. 7-15.

Diante de tais inovações, podemos dizer que a mudança paradigmática iniciada por Even-Zohar beneficiou a disciplina emergente dos estudos da tradução, permitindo que ela se desenvolvesse e superasse as abordagens anteriores que “tendiam a se respaldar na unidade operacional da palavra e a serem normativas e centradas no autor” (VIEIRA, 1996, p. 128).

Dentre os teóricos que se voltaram para as ideias propostas pela nova abordagem tradutológica da década de 70, encontra-se também Gideon Toury que, assim como Even-Zohar, pertencia à Escola de Telavive. Toury foi o responsável por uma maior formalização da teoria dos poli-sistemas, na medida em que a aplicou especificamente aos estudos da tradução, deixando ver, no entanto, a postura radical de sua teoria ao afirmar que os textos traduzidos são fatos de apenas uma tradição textual: a receptora (TOURY, 1980 apud VIEIRA, 1996, p. 132).³⁷

Para defender seu ponto de vista, Toury argumenta que as teorias precedentes à sua, por considerarem a tradução como uma reconstrução do texto original, eram demasiadamente centradas na origem e, por tal motivo, inevitavelmente diretivas e normativas. Buscando se distanciar desse tipo de estudo, o teórico se concentrou nas traduções realmente existentes, isto é, no produto e não no processo da tradução, voltando-se, assim, para o pólo receptor e as soluções por ele encontradas. Toury ainda reforça seu argumento dizendo que, é por sua posição dentro do sistema literário receptor, que a tradução literária adquire sua identidade.

Comentando a postura radical assumida por Toury, Vieira explica que, tomada literalmente, sua postura acarretaria a eliminação da fonte e impediria uma possível descrição das traduções como fenômenos bidirecionais. Além disso, ao concentrar-se no texto traduzido e na cultura receptora, não levando em consideração as relações entre os pólos produtor e receptor, Toury desconsidera conceitos importantes, tanto para os estudos literários, quanto para os tradutológicos, tais como a paródia e o pastiche, deixando de lado também a visão da

³⁷TOURY, Gideon. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

tradução como metáfora do original, afinal todos esses conceitos pressupõem um referente, excluído por Toury (VIEIRA, 1996).

Conforme mencionamos no início do presente capítulo, a decisão de traçarmos um breve panorama da história dos estudos da tradução surgiu do intuito de situarmos, em meio a tal sequência cronológica, a teoria da refração de Andre Lefevere, alicerce para nossa análise da tradução francesa de *Quarto de Despejo*. Ou seja, a ideia aqui é situar historicamente a teoria da qual nos servimos como forma de mostrar qual a relevância da mesma para os estudos da tradução.

Desse modo, é preciso salientar, primeiramente, que os pressupostos de Lefevere sobre a tradução surgem entre o final da década de 70 e o início da década de 80, época em que os teóricos de Telavive priorizavam o referencial do pólo receptor, “concebendo a tradução como um sistema interagindo com vários outros sistemas semióticos deste pólo e como uma força modeladora de sua literatura” (VIEIRA, 1996, p. 138). Em meio a tal contexto, não se faz surpreendente o fato de que Lefevere, assim como os referidos teóricos, tenha se voltado, em sua abordagem da tradução, para o contexto receptor. Contudo, ainda que Lefevere tenha compartilhado algumas das concepções dos teóricos de Telavive, ele as reformulou, deixando, assim, contribuições importantes para a história da teoria da tradução.

Diferentemente de Toury, por exemplo, Lefevere chamou a atenção para o fato de que, no processo da tradução, o contexto receptor pode transformar textos e criar imagens de autores e culturas estrangeiras. É dessa noção de pólo receptor de Lefevere que nasce a segunda contribuição do teórico para os estudos da tradução: a teoria da refração. Se na tradução de determinada obra, a cultura receptora pode transformar seu texto e criar imagens para seu autor, a noção de equivalência da tradução se perde e tal obra passa a ser uma refração do original, e não mais o seu reflexo. Lloyd observa a importância da metáfora óptica

da refração lefeveriana, tanto para os estudos da tradução, quanto para outras formas de transferência cultural, quando comenta que:

A raiz óptica da metáfora já fornece um útil corretivo à imagem especular da equivalência, e os trabalhos de Lefevere apresentam diversos exemplos característicos das formas pelas quais os textos canonizados são refratados – e “conhecidos” – através de uma série de adaptações e versões dentro de um sistema cultural, ou pelas quais os textos “estrangeiros” são refratados através da tradução (LLOYD, 1982 apud VIEIRA, 1996, p. 139).³⁸

Todavia, o fenômeno definido por Lefevere como refração será, algum tempo depois, revisado pelo autor e difundido sob o termo de reescrita. A respeito dessa variação terminológica, Vieira comenta que ela pode ser atribuída ao padrão de evolução do pensamento de Lefevere. Ao contrário dos teóricos de Telavive, cuja teoria era altamente formalizada, a teoria lefeveriana revela um desenvolvimento diferente. “Poder-se-ia dizer [...] que a teoria de Lefevere também é uma obra aberta, um trabalho que se desenvolve em estágios sucessivos, cada um a expansão e reorganização dos trabalhos anteriores” (VIEIRA, 1996, p. 139).

Dado o dinamismo da teoria de Lefevere, e a importância de seus pressupostos para a análise da tradução abordada nesta dissertação, trataremos mais detalhadamente, na seção seguinte, dos conceitos de refração e reescrita com os quais, no desenvolvimento de sua teoria, o autor trabalhou.

1.2 Entre a refração e a reescrita, a teoria da tradução de André Lefevere

Na reflexão lefeveriana sobre a tradução é interessante observarmos que o termo “refração” só viria a fazer parte dos escritos do teórico no início da década de 80. Antes, porém, ele já havia estabelecido discussões sobre os estudos literários que contribuíram para

³⁸LLOYD, David. Translator as refractor: towards a re-reading of James Clarence Mangan as translator. *Dispositio: Revista hispânica de semiótica literaria*, Michigan, v.7, n. 19/20/21, p. 141-162, 1982.

que seus conceitos sobre tradução e crítica, na época ainda embrionários, se desenvolvessem, transformando-se, mais tarde, na noção de refração difundida por sua teoria.

Foi, portanto, da percepção inicial de que a tradução e a crítica adaptam um texto a uma audiência que surgiu em Lefevere a noção de refração, afinal, para o autor, a refração é a adaptação de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar a forma como o público lerá a obra. Notamos, assim, que o conceito que num primeiro momento se restringia à tradução e à crítica, expandiu-se, passando a abarcar outros tipos de textos como, por exemplo, a historiografia e as antologias. Nesse sentido, a tradução seria, para Lefevere, apenas um tipo de texto que produz a imagem de outro texto, já que existem outros, além dela, que se prestam à mesma função (LEFEVERE, 1982).

Tendo dedicado boa parte de sua teoria ao estudo das refrações, Lefevere nos fornece uma série de informações importantes sobre tal fenômeno. O teórico comenta, por exemplo, que as refrações representam o original para a maioria das pessoas que são expostas apenas tangencialmente à literatura, influenciando, desse modo, a forma de recepção ou de concretização de uma obra pelo leitor. No caso específico das traduções, não somente o texto traduzido, mas também as refrações críticas – introduções, notas e comentários sobre a tradução – são os responsáveis pela representação que os leitores terão de uma obra ou do seu autor. Lefevere explica que é graças à combinação de tradução e refrações críticas que uma obra literária, produzida fora de um sistema, adquire recepção no novo sistema e ocupa ali o seu lugar. Tendo assumido seu novo lugar, o texto literário ganha uma nova vida e garante, por meio dela, sua “existência continuada” (LEFEVERE, 1982).³⁹

É importante lembrarmos que o fenômeno definido por Lefevere como refração será, mais tarde, revisado pelo autor e denominado de reescrita. Na abordagem do novo conceito, o teórico argumenta que uma reescrita, independente de sua intenção, reflete certa ideologia e,

³⁹A expressão “existência continuada” pertence a Jacques Derrida. DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel, In: GRAHAM, Joseph (ed.) *Difference in translation*. Transl. Joseph Graham. London: Cornell University Press, 1985.

como tal, manipula a literatura para que ela funcione em dada sociedade de dado modo. Ainda que a tradução de uma obra literária resulte da manipulação do original em função de uma ideologia, o grau com que escritor e obra estrangeiros são aceitos em um sistema nativo não é determinado apenas pela adaptação do original a uma cultura receptora. Segundo Lefevere, autor e livro serão ou não bem aceitos por um sistema nativo dependendo da necessidade que o sistema terá deles em uma fase de sua evolução (LEFEVERE, 1992).

Além dessas considerações, o autor também observa que nem todos os recursos do original são ao que parece, aceitáveis pela cultura receptora ou por quem decide o que é ou deveria ser aceitável por ela. Tal fato acontece porque os tradutores pertencem a determinada cultura em dado momento e a maneira como eles compreendem sua sociedade e a si mesmos representa um fator que pode influenciar o modo como eles traduzem uma obra. Sobre o papel dos tradutores, os quais Lefevere também chama de refratores ou reescretores, o teórico explica que eles geralmente criam imagens, seja de um escritor ou de um trabalho, cuja existência quase sempre tende a atingir um público maior do que o alcançado por suas verdadeiras imagens (LEFEVERE, 1992).

Sobre a importância dos conceitos de Lefevere para os estudos da tradução, Else Vieira assinala que eles são relevantes porque abrem o campo dos estudos tradutológicos para “outras dimensões ao enfatizar o papel do contexto receptor na criação de imagens de textos, escritores e culturas estrangeiras, e o papel da tradução na criação de um cânone translinguístico e transcultural” (VIEIRA, 1992 apud PERPETUA, 2000, p. 104).⁴⁰ Além disso, Vieira lembra que, para Lefevere, o leitor “não é exposto à literatura como ela foi escrita, mas como ela foi reescrita [...] por leitores profissionais”, não só nos textos

⁴⁰VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1992. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada, inédita)

traduzidos, como também em resumos, antologias, prefácios, posfácios, entre outros (VIEIRA, 1992 apud PERPETUA, 2000, p. 104-105).⁴¹

Antes de passarmos ao próximo capítulo, que versará sobre a vida e obra de Carolina, bem como sobre a interferência de Dantas no seu processo de escrita, gostaríamos apenas de mencionar que os pressupostos lefeverianos retornarão neste trabalho na medida em que se fizerem necessários tanto para a análise do diário refratado de Carolina publicado no Brasil, quanto para a discussão sobre a tradução/refração francesa de *Quarto de Despejo*.

⁴¹VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*, 1992.

CAPÍTULO 2 – CAROLINA MARIA DE JESUS E SEU DESCOBRIDOR, O JORNALISTA AUDÁLIO DANTAS

2.1 A trajetória de Carolina Maria de Jesus

Tendo escrito em sua maioria obras autobiográficas, Carolina, apesar da publicação póstuma de seus poemas, acabou se transformando em escritora de diários, o que nos mostra o quanto sua vida e obra estão intimamente ligadas. São os fatos da existência da autora que dão vida à sua literatura, bem como é pela recepção positiva ou negativa de seus livros que Carolina se vê, ora escritora famosa, moradora de uma casa de tijolos em bairro nobre de São Paulo e participando de tardes de autógrafos e programas de rádio e televisão, ora habitante de um pequeno sítio em Parelheiros, relegada ao esquecimento do pós-fama. Trata-se, portanto, “de uma mulher cuja vida de escritora se dá na escrita de sua própria vida, ou seja, vida e obra se confundem, uma motivando a outra” (SOUSA, 2004, p. 38).

Diante de relação tão estreita, abordaremos, nas linhas que seguem, alguns dados biográficos de Carolina, procurando ressaltar os seguintes pontos: a trajetória que a levou do triângulo mineiro para São Paulo, local onde a fama veio ao seu encontro; como seu destino ali se transformou culminando no descobrimento de seus manuscritos por Audálio Dantas e os acontecimentos que passaram a fazer parte da sua vida após o sucesso de *Quarto de Despejo*.

Nascida em 1914 em Sacramento, cidade situada perto de Araxá e da Serra da Canastra no triângulo mineiro, Carolina Maria de Jesus era descendente de escravos e sua origem naquela região pode ser explicada de duas formas: 1. ela teria sido membro de uma família levada para aquela área depois do declínio da cultura de açúcar no Nordeste; 2. seus avós teriam decidido ir para Minas Gerais devido ao plantio do café que florescia naquela época (MEIHY; LEVINE, 1994). Independente dos motivos que levaram a família de

Carolina a se instalar ali, sabemos, graças ao depoimento de sua filha Vera Eunice,⁴² que a autora não foi fruto de um relacionamento oficial, o que, somado ao fato de ser negra, teria contribuído para as dificuldades que ela enfrentou posteriormente para conseguir emprego em sua cidade natal. Apesar de ter frequentado a escola apenas até o segundo ano primário, tendo que abandoná-la porque sua mãe encontrou trabalho fora de Sacramento, Carolina sempre teve gosto pela leitura. Foi com o avô, a quem devido à inteligência ela chamava de “Sócrates Africano”, que a futura escritora aguçou sua curiosidade e quis conhecer cada vez mais histórias de heróis como Tiradentes e Zumbi dos Palmares, por exemplo. Assim que ouvia uma das histórias de seu avô, ela se interessava e procurava aprender mais com os livros. E se quando criança Carolina teve de abandonar a escola por causa do emprego de sua mãe, aos 16 anos ela teve de se mudar novamente, dessa vez para Franca no interior de São Paulo, pelo mesmo motivo. Daí em diante elas peregrinaram de cidade em cidade (Uberaba, Ribeirão Preto, Jardinópolis, Sales Oliveira, Orlândia...) sempre trabalhando como empregadas domésticas. Em 1937, a mãe de Carolina, após muito sofrimento, acabou falecendo.

Sem familiares, a mineira que em 1947 estava com 33 anos, decidiu seguir o destino da maioria dos migrantes e partir para uma das florescentes metrópoles do Brasil daquele tempo. São Paulo foi a cidade escolhida. Ali ela trabalhou não só como empregada doméstica, mas também como faxineira em hotéis, auxiliar de enfermagem, vendedora de cerveja e tentou até mesmo ser artista de circo.

Contudo, Carolina começou a namorar e, em 1948, um marinheiro português a engravidou, abandonando-a em seguida, o que fez com que a família para a qual ela trabalhava na época não quisesse mais seus serviços. Sem ter onde morar e estando impossibilitada de arrumar um novo emprego devido à gravidez, ela não teve outra escolha senão ir viver em uma favela constituída por migrantes que chegavam à capital paulista. A

⁴²Depoimento coletado pela equipe de Meihy e Levine para a realização do projeto *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, de 1994.

favela do Canindé era ainda um local pouco povoado próximo a um depósito de lixo à beira do Rio Tietê. Foi lá que Carolina decidiu construir sua morada carregando, para isso, tábuas e materiais extraídos da construção de uma igreja perto dali. Com os materiais adquiridos, ela levantou seu barraco com as próprias mãos e ergueu o teto da pequena habitação com toscas folhas de zinco.

Seu primeiro filho, João, nasceu três meses depois.⁴³ Com o pequenino nas costas, Carolina percorria as ruas da cidade catando papéis e ferro e vasculhava lixos em busca de roupas e alimentos. “Era-lhe pago cerca de um cruzeiro por quilo de papel usado, garrafas e latas, o que era ínfimo para o sustento” (MEIHY; LEVINE, 1994, p. 22).

Dois anos após o nascimento de João, Carolina conheceu um espanhol e acabou dando a luz a seu segundo filho, José Carlos. Mais tarde, ela encontrou um senhor branco e rico e com ele teve seu terceiro filho, desta feita uma menina, Vera Eunice. Tanto sua filha quanto os pesquisadores Meihy e Levine chamam a atenção para o fato de que a autora, por mais paradoxal que pareça, era hostil em relação aos nordestinos, principalmente aos baianos, e também aos negros. Para ela, os nordestinos eram violentos, malandros e suspeitos. De acordo com Vera, os nortistas, como muitos os chamavam, sempre tiveram fama de irresponsáveis e preguiçosos; todavia, Carolina era bem escura, e sua filha nunca conseguiu entender o preconceito da mãe para com os de sua cor.

Logo depois que sua última filha nasceu, Carolina começou a escrever *Quarto de Despejo*. Quando não conseguia dormir, ela pegava um caderno usado, recolhido no lixo da cidade, e escrevia as coisas que aconteciam na favela. Falava sobre o pessoal do Canindé, das brigas que quase sempre ocorriam nas vielas daquela comunidade à noite, da intervenção da polícia, das meninas que tão jovens já se prostituíam, dos problemas que boa parte dos moradores possuía com o álcool, das enormes filas formadas logo cedo para que os favelados

⁴³Na verdade, conforme destacam Meihy e Levine (1994) e Joel Rufino dos Santos (2009), Carolina teve uma filha com um norte-americano antes de João. Porém a menina, que também se chamaria Carolina, nasceu morta.

pudessem pegar água e de todo o sofrimento que ela e seus filhos enfrentavam. Entretanto, ela já havia escrito poemas e algumas histórias antes de dar início à anotação desses fatos cotidianos.

Quando teve acesso aos escritos de Carolina, Audálio Dantas não se interessou por seus poemas, romances e provérbios. Julgava que sua poesia era simplesmente uma busca de fazer rima e que seus versos terminavam quase sempre em besteira. Quanto aos romances e provérbios, afirmava que eram fracos se comparados ao diário. Foi por isso, e também por se tratar de algo totalmente novo (a favelada que escreve, que mostra a verdadeira vida dos marginalizados) que o jornalista decidiu investir na publicação do *Quarto*. Como mencionamos anteriormente, o livro foi publicado em 1960 com grandioso sucesso e, a partir daí, aquela mulher, cuja sobrevivência vinha da venda de papéis, papelões, latas e ferros recolhidos nos lixos de São Paulo, mudou completamente sua história de vida.

Num primeiro momento, após a publicação do seu diário, Carolina continuou a morar no Canindé, mas com toda a repercussão do livro seus vizinhos passaram a tratá-la de forma hostil. No intuito de descobrirem o que ela havia escrito sobre eles naquelas páginas, os favelados juntaram dinheiro para a aquisição da obra. Porém eles não sabiam ler e só conseguiam identificar seus nomes em meio às linhas carolinianas. Por terem a consciência pesada, e já que seus nomes ali se encontravam, começaram a atacar Carolina e seus filhos. De acordo com o depoimento do seu segundo filho, José Carlos,⁴⁴ quando o problema com os vizinhos começou a ficar mais crítico, sua mãe conversou com um amigo, o então gerente do Pão de Açúcar, Dr. Antônio Soeiro, e ele ofereceu aos Jesus a casa dos fundos de sua mansão em Osasco. No dia em que deixou a favela, a família de Carolina viu seu caminhão de mudança ser apedrejado.

⁴⁴Depoimento que também foi coletado pela equipe de Meihy e Levine em 1994 para a realização de *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*.

À medida que a editora Francisco Alves foi depositando na conta de Carolina o dinheiro referente às vendas de *Quarto de Despejo*, Dantas, que cuidava das finanças da autora, comprou-lhe uma casa no bairro de Santana. Para quem vivia em meio ao lixo e ao mau cheiro do Canindé, aquela casa era um verdadeiro palácio, “com água encanada, geladeira, fogão a gás: coisa de rico” (depoimento de Vera Eunice. In: *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, 1994, p. 76). Muitos foram os pobres que, por saberem da bondade de Carolina, dirigiram-se à porta da sua casa de alvenaria pedindo dinheiro, comida, emprego para os filhos, enfim, ajudas as mais diversas. A vizinhança, classe alta da cidade, sentia-se incomodada com aquela situação e com os filhos de Carolina que adoravam brincar e andar de carrinho de rolimã na rua. Muitos foram os jantares, tardes de lançamentos e autógrafos, palestras no Brasil e no exterior (Chile e Argentina, por exemplo) aos quais a nova escritora teve que comparecer nessa época. Vera Eunice, por ser a mais nova, sempre esteve com a mãe; já os filhos mais velhos, João e José Carlos, tinham de frequentar a escola e não podiam viajar tanto. Essa foi, segundo eles, uma fase muito boa, havia crédito para comprarem comida à vontade no armazém, mas isso não compensava a ausência da mãe que na favela estava sempre com eles.

A sociedade que consumiu Carolina e seu *Quarto de Despejo* queria saber, agora que ela havia deixado a favela e realizado o sonho de morar em uma casa de tijolos, como estava sua vida. Sendo assim, a Francisco Alves publicou em novembro de 1961 uma continuação do diário da ex-favelada sob o título de *Casa de Alvenaria*. No entanto, conforme ressaltamos na parte introdutória deste trabalho, o novo livro não obteve a mesma repercussão que o *Quarto* dado o fato de que, nessa obra, Carolina assumiu uma linguagem mais radical, não agradando, de tal forma, nem a direita, nem a esquerda (MEIHY; LEVINE, 1994). Além disso, não era de sua rotina enquanto favelada que Carolina tratava na publicação de 1961, ou seja, a autora já não constituía, em seu segundo diário, a celebridade favelada que denunciava de forma inédita

a difícil realidade dos marginalizados. Por tal motivo, Carolina começou a cair, gradativamente, no esquecimento.

Os escritos que, daí em diante, ela tentou publicar – *Provérbios e Pedacos da Fome* – acabaram fadados ao fracasso e não renderam lucro algum à escritora. Não tendo imaginado a desilusão que a fama lhe traria, e esgotada pelas adversidades da vida literária, Carolina se mudou da casa de Santana para um pequeno sítio em Parelheiros. Ninguém soube do seu endereço por um bom tempo.

De volta à pobreza, ainda que diferentemente da experimentada no tempo do Canindé, os Jesus sobreviviam agora de uma pequena horta de mandioca e das ervas que Carolina saía para buscar. Novamente ela teve que construir a própria casa, desta feita com a ajuda dos filhos. Mas mesmo retornando à vida difícil, Carolina continuava a escrever e, conforme informações presentes no depoimento de sua filha, ela melhorou muito seu português. Como ela sempre buscava Vera na escola à noite, as duas vinham conversando sobre os pontos que a menina havia estudado durante o dia e rapidamente a autora pôde aprender muita coisa que, tendo apenas o segundo ano primário, ela não conhecia.

Não tendo abandonado o hábito de escrever, Carolina, alguns anos antes de seu falecimento, ocorrido em 1977, ainda tentava publicar uma nova autobiografia, intitulada *Minha Vida*. Infelizmente, Carolina não teve a chance de ver tal livro publicado uma vez que *Journal de Bitita*, título atribuído à tradução francesa da referida obra, chegou ao hexágono somente em 1980, tendo sido publicado no Brasil apenas em 1986.

Mesmo não tendo assistido à publicação da autobiografia, Carolina pôde usufruir, em 1976, de uma última oportunidade de voltar ao público e arrecadar algum dinheiro. Em dezembro do referido ano, um editor de São Paulo comprou os direitos de *Quarto de Despejo* da então falida Francisco Alves. A ideia era fazer uma edição nova, de bolso, do *best-seller*. Como o regime militar começava a declinar (o golpe de 1964 afogara a recepção de *Quarto*

de Despejo) os editores sentiam que obras que abrangiam a problemática de raça e pobreza poderiam ser relançadas. Projeto concretizado, Carolina foi convidada a autografar alguns exemplares em diferentes lugares da cidade (Praça da República, Viaduto do Chá, Vale do Anhangabaú e no Shopping Iguatemi). A escritora demonstrava entusiasmo pela nova possibilidade de reconhecimento, afinal seu grande sucesso, que há muito estava esquecido, era lançado novamente.

Tudo parecia estar melhorando. Os convites voltaram a aparecer como antes: a revista *Manchete* e o programa J.Silvestre chamaram Carolina para entrevistas. Além disso, a família recebeu a informação de que um novo filme sobre o *Quarto* seria feito nos Estados Unidos. No entanto, no ano seguinte, Carolina, vítima de problemas respiratórios, acabou sucumbindo. De acordo com Joel Rufino dos Santos (2009), a autora se encontrava na casa do seu segundo filho, José Carlos, quando faleceu. Estando melhor de uma crise de falta de ar, ela avisou à nora que iria à cidade. Quando ia pegar o ônibus, Carolina caiu, rolando por um pequeno barranco. Colocaram-na no carro ainda com vida, mas a escritora morreu antes de chegar ao hospital.

Hoje, mais de 50 anos após a publicação dos diários de Carolina, ainda ouvimos falar, graças a trabalhos como os de Meihy e Levine, Lajolo, Santos, Sousa e Perpétua, da história da mulher que, descoberta por um jovem jornalista na década de 60, teve a oportunidade de publicar seu dia a dia de favelada, oferecendo ao Brasil e ao mundo uma verdadeira reportagem sobre injustiças sociais. Dado o importante papel de Dantas na trajetória que levou Carolina de favelada a *best-seller*, e depois de volta ao esquecimento, dedicaremos a seção seguinte à interferência do jornalista no processo de escrita da autora.

2.2 A interferência de Audálio Dantas no processo de escrita de Carolina

Tendo descoberto os cadernos da migrante mineira em 1958, Dantas se deu conta de que a qualidade da escrita caroliniana estava apenas na narração dos fatos cotidianos de sua vida, sendo o restante – poemas, provérbios, romances e contos – um conjunto de textos fracos se comparados ao diário. Contudo, dentre os trinta e sete cadernos que Carolina abrigava sob o teto de zinco do seu barraco, apenas dois tratavam dos problemas que ela e os outros favelados enfrentavam diariamente. Tendo visto que Carolina até então havia se dedicado pouco ao que de melhor sabia fazer, Dantas lhe disse para retomar a escrita do diário sob a seguinte afirmação: “Olha, a coisa boa que você faz é isto” (DANTAS, 1995 apud PERPETUA, 2000, p. 55).⁴⁵

Apesar de ter frequentado a escola somente nos dois primeiros anos do primário, Carolina sempre leu muito. Estando constantemente em contato com a literatura e tendo paixão por livros, não é de se estranhar que um dia ela tenha decidido trilhar o caminho de escritora.

Algum tempo depois de ter deixado sua terra natal, quando trabalhava na Santa Casa de Franca, Carolina, que não podia deixar seus afazeres para ir se despedir de uma freira que muito admirava, decidiu pegar lápis e papel para lhe escrever algo:

Nas minhas orações peço a Jesus com muita fé para ter breve regresso: a irmã Maria José. Escrevi apressadamente, porque estava fritando os bifes para os doentes do pavilhão. A mensageira voltou sorrindo: Bonito verso Carolina. A irmã gostou e agradece a sua amabilidade. Verso: repeti mentalmente. Verso: o que será isto? Sorri: o meu objetivo era agradar a irmã.⁴⁶

⁴⁵DANTAS, Audálio. Entrevista de 4 de abril de 1995.

⁴⁶Cf. MEIHY e LEVINE, 1994, p. 186.

Assim sendo, foi de forma bem espontânea que Carolina traçou as primeiras linhas das muitas que comporiam sua trajetória como escritora. Foi de modo também espontâneo, porém já estando na cidade de São Paulo, que surgiram novos versos na mente da futura autora:

Um dia apoderou-se de mim um desejo de escrever: escrevi. Adeus dias de ventura, adeus mundo de ilusão vou recluir-me na sepultura debaixo do frio chão. Vou satisfeita, risonha, contente para não mais voltar. A minha vida é tristonha, - morrendo irei descansar. Trabalho. Não tenho conforto, levo a vida a lutar sómente depois de morta, nada mais tenho em que pensar. Desde êse dia eu comecei a fazer versos. É que as pessoas que residem em São Paulo, pensam com mais intensidade. por isso é que meu cérebro, desenvolveu-se. Eu ignorava as minhas qualidades poéticas. Quando percebi: que medo! Fiquei apavorada. para mim foi surpresa. Nunca pensei que um dia me tornasse poetisa.⁴⁷

Não só Meihy e Levine (1994), como também Perpétua (2000), ressaltam o fato de que a identidade de poeta incorporada por Carolina no início dos anos 40 foi surgindo aos poucos e espontaneamente. Os trechos citados acima, bem como outros versos de Carolina, foram os responsáveis por fazer com que ela decidisse, em 1941, mostrar seus escritos para Vili Aureli, um jornalista da *Folha da Manhã* que a identificou, pela primeira vez, como poetisa. Desse modo, o primeiro jornalista a divulgar a existência de Carolina Maria de Jesus como escritora não seria, pois, Audálio Dantas. Porém, ao apresentar para o público uma poetisa em um contexto que diferentemente daquele da década de 60 não contribuía para tal, Aureli não conseguiu dar a Carolina o reconhecimento que, anos mais tarde, ela alcançaria com *Quarto de Despejo*. De posse do nome de poetisa, Carolina experimentou, conforme o registro do manuscrito de 4 junho de 1958, espanto e euforia:

Em 1940 eu sai na Fôlha da Manhã. Foi os jornalistas das Folhas quem disse-me que eu era póetisa. E eu pensei: meu Deus do Céu... que dóença será esta? Eu tinha vindo do interior era caipira não sabia o que queria dizer póetisa. A única coisa que eu recordo, é que o meu coração batia dentro do meu pêito, parecendo castanhólas. O dia que eu sai na Fôlha eu não sai nas ruas porque eu não sabia o que queria dizer poetisa. Quando alguém me olhava e dizia: ela é póetisa eu traspirava e ficava pensando no novo nome

⁴⁷Cf. MEIHY e LEVINE, 1994, p. 185-186.

que o jornal havia me posto – poetisa... (JESUS, 1958 apud PERPETUA, 2000, p. 250).⁴⁸

Achamos pertinente expor como o processo de escrita passou a fazer parte da vida de Carolina porque, quando descobriu os manuscritos da migrante mineira, Dantas lhe disse que o diário era sua melhor criação e descartou os textos que para a autora eram os mais importantes, já que eram neles que Carolina até então se reconhecia como escritora, ou, melhor dizendo, como poetisa. Desde o início, ela sempre gostou de fazer versos e é por isso que, mesmo estando ocupada com a confecção do diário, jamais deixou de escrever poesias. Ou seja, por mais que o jornalista tenha contribuído para que Carolina realizasse o sonho da publicação, ele o fez de acordo com sua própria preferência, deixando para trás o que ela realmente almejava que era ver seus versos publicados.⁴⁹ Essa é, portanto, a primeira interferência de Dantas na escrita caroliniana.

Além disso, é cabível afirmar que, se desde o começo Dantas foi capaz de dizer a Carolina o que ela deveria ou não escrever, mais tarde, como editor de *Quarto de Despejo*, ele voltaria a interferir na escrita da autora, porém, dessa vez, por meio da substituição dos seus termos rebuscados por correspondentes coloquiais, no intuito de popularizar sua linguagem e, desse modo, reforçar o estereótipo da favelada que escreve.

A respeito do trabalho de edição de Dantas, Perpétua (2000) comenta que, além das substituições, muitos foram os acréscimos e as supressões que o jornalista realizou na transposição dos manuscritos de Carolina para o livro publicado. Começaremos, pois, pelas substituições, uma vez que é no exame de tal processo que fica evidente a intenção de Dantas de reforçar o estereótipo comentado acima.

Na anotação de 5 de junho de 1959, Carolina escreve: “Ouvi o radio divulgando o desastre da central”, frase que, após a edição de Dantas, transforma-se em “Ouvi no radio o

⁴⁸JESUS, Carolina Maria de. Manuscrito, registro de 4 de junho de 1958.

⁴⁹Vale lembrar que a publicação dos versos carolinianos só ocorrerá anos mais tarde, após o falecimento da autora, quando Meihy publica *Antologia Pessoal*.

desastre da central”. Nessa substituição há, segundo Perpétua, “uma mudança de registro na utilização da linguagem coloquial em lugar da expressão utilizada por Carolina” (PERPETUA, 2000, p. 176). Além desse, Perpétua destaca outros trechos (nas citações abaixo, os termos usados por Carolina se encontram em itálico, sendo as indicações em negrito as palavras utilizadas por Dantas):

O José Carlos esta mais calmo depôis que *expeliu* < **botou** > os vermes, 21 vermes (JESUS, 1958 apud PERPETUA, 2000, p. 176).⁵⁰

Recordei imediatamente da Lêila porque eu *havia* < **tinha** > dito so para ela (Idem).⁵¹

O que deixou-me preocupada foi o predio ter 82 andar. Ainda não li que *em* São Paulo *existe* < **tem** > predio tão elevado assim (Idem).⁵²

As mulheres estavam comentando que os *notívagos* < **homens** > beberam 14 litros de pinga (Ibid., p. 177).⁵³

Ao redór da tórneira, amanheçe chêio de *excrementos* < **bosta** > (Idem).⁵⁴

Esses são alguns exemplos de como Dantas, pelo emprego de termos coloquiais, buscou constantemente, no trabalho de edição do *Quarto*, eliminar a linguagem culta de Carolina, reforçando, por meio disso, a imagem preconcebida da favelada-escritora. É, portanto, pela substituição de um registro da língua portuguesa por outro que o jornalista refrata o texto original, visto que, ao tornar popular a linguagem rebuscada de Carolina, Dantas influencia a forma como a autora seria vista e seu diário seria lido pelo público brasileiro.

Além das substituições, algumas das supressões realizadas por Dantas também deixam ver o processo de refração ocorrido nos manuscritos da autora, bem como a ideologia de adaptá-la à imagem aqui comentada. É o que ocorre, por exemplo, na supressão dos trechos

⁵⁰JESUS, Carolina Maria de. Manuscrito, registro de 11 de junho de 1958.

⁵¹Id., registro de 15 de junho de 1958.

⁵²Id., registro de 4 de julho de 1958.

⁵³Id., registro de 8 de julho de 1958.

⁵⁴Id., registro de 11 de julho de 1958.

em que a escritora demonstra conhecer as ideias de Sócrates, afinal não fazia sentido que uma favelada semianalfabeta possuísse conhecimentos intelectuais acima de sua baixa escolaridade. No excerto transcrito abaixo, a parte suprimida por Dantas encontra-se em itálico e entre colchetes.

Quando eu comecei escrever ouvi vozes alteradas. Faz tanto tempo que não ha briga na favela. [*Uns 15 dias pensei até que os favelados estavam lendo Socrates. O homem que não gostava de polemica. Ele dizia: que pode se realizar uma Assembleia e resolver os problemas com palavras.*] Era a Odete e o seu espôso que estão separadós. Brigavam porque ele trouxe outra mulher no carro que êle trabalha (JESUS, 1958 apud PERPETUA, 2000, p. 182).⁵⁵

É importante ressaltarmos que a refração, tal qual ela é explicada por Lefevere, aponta para aqueles tipos de textos que produzem a imagem de outro texto, como, por exemplo, a tradução. Partindo de tal pressuposto, podemos dizer que não foi somente pelas substituições e supressões que Dantas, a partir do texto original de Carolina, produziu, em muitos momentos, a imagem de outro texto. Nos acréscimos que, de acordo com Perpétua (2000), o jornalista realizou na passagem dos manuscritos para o livro impresso, é possível percebermos que um texto diferente do de Carolina se produz quando:

1. Dantas acrescenta às frases da autora alguns conectivos de coordenação, interferindo em seu estilo no que diz respeito à complexidade de suas construções. Destacamos um exemplo abaixo:

Amanheceu chovendo. eu fiz cafe. [*e*] Mandeí o João comprar 15 cruzeiros de paes (JESUS, 1959 apud PERPETUA, 2000, p. 174).⁵⁶

2. o jornalista, em determinados contextos, acrescenta palavras que interferem no sentido do discurso de Carolina, como no trecho a seguir:

⁵⁵JESUS, Carolina Maria de. Manuscrito, registro de 3 de junho de 1958.

⁵⁶Id., registro de 4 de agosto de 1959.

E o meu filho João José disse-me: pôis é. A senhora disse-me que não ia comêr [*mais*] as coisas do lixo (JESUS, 1958 apud PERPETUA, 2000, p. 175).⁵⁷

Na passagem acima, o acréscimo do advérbio “mais” muda a frase, que então passa a significar que Carolina já tinha o hábito de comer as coisas do lixo. Sem tal advérbio, a noção de recorrência se perde e a autora estaria inaugurando esse hábito (PERPETUA, 2000).

Da intervenção de Dantas no processo de escrita de Carolina podemos concluir, portanto, que ele não somente interfere no que a autora escreve, já que a faz priorizar a produção do diário à composição de poesias, mas também no como ela o faz, dado o fato de que o jornalista realiza várias alterações nos manuscritos de *Quarto de Despejo*. Nesse último caso, o editor, além de refratar a imagem de Carolina, refrata também seu texto, já que, pela substituição dos termos rebuscados da autora por palavras coloquiais, bem como pelas supressões das passagens em que ela demonstra conhecimentos intelectuais acima de sua pouca escolaridade, ele oferece ao público tão simplesmente uma personagem do povo que, como favelada e semianalfabeta, só seria capaz de dar aos leitores o diário tal qual eles o conheceram.

Uma vez comentada a refração por que passou o verdadeiro diário escrito por Carolina, trataremos, daqui em diante, do processo de refração ocorrido na tradução francesa de *Quarto de Despejo*. Para tanto, começaremos por alguns comentários sobre a tradutora de *Le Dépotoir*, Violante do Canto, no que diz respeito a sua estratégia de tradução. Em seguida, analisaremos o paratexto da obra traduzida, procurando mostrar que, desde os elementos iniciais do texto francês, existe a ideologia de adaptação da autora à sua condição social.⁵⁸

⁵⁷Id., registro de 20 de maio de 1958.

⁵⁸É o conceito genettiano de paratexto que utilizaremos nesta dissertação. GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

CAPÍTULO 3 – A PORTA DE ENTRADA DA TRADUÇÃO FRANCESA DE *QUARTO DE DESPEJO: LE DÉPOTOIR*

3.1 Violante do Canto, a tradutora de *Quarto de Despejo*

A tradução francesa de *Quarto de Despejo* foi realizada por Violante do Canto que, na época do lançamento do diário de Carolina, início dos anos 60, escrevia para a revista *Magazine Littéraire*. Conhecida tradutora do português do Brasil e especialista em literatura brasileira e portuguesa na França (SOUSA, 2011), Canto foi responsável pela tradução naquele país de obras como *Casa de Alvenaria*, o segundo diário de Carolina; *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector; *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso e *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado.

Sobre o trabalho feito por Canto na tradução de *A maçã no escuro*, Maria Marta Laus Pereira, em seu artigo “Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França”, comenta que a tradutora não resistiu à tentação de purificar o estilo da autora. Ela normalizou as surpreendentes construções de Lispector e buscou esclarecer e explicar o original por adições, cortes e substituições arbitrárias (PEREIRA, 1995). É pertinente destacarmos os aspectos observados por Pereira, uma vez que, assim como na tradução de *A maçã no escuro*, Canto, na tradução de *Quarto de Despejo*, também interfere no estilo da autora do original. No caso de Carolina, podemos notar que a tradutora apaga a singularidade de seu estilo pelo fato de que traduz em francês familiar, e algumas vezes padrão, o vocabulário precioso da autora. Em outras palavras, Canto não tenta reproduzir em francês a mistura de preciosismo e de linguagem popular, traço tão característico do estilo caroliniano.

Mencionamos anteriormente que Lefevere, em sua teoria da tradução, explica que uma reescrita, independente de sua intenção, reflete certa ideologia e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione em dada sociedade de dado modo. A postura adotada por

Canto na tradução de *Quarto de despejo* revela a ideologia que cercou a publicação do *best-seller* no Brasil como na França, a tentativa de tornar clara a representação da favelada-escritora, ideologia que se concretiza, tanto aqui como lá, na subtração do registro culto da “linguagem compósita da autora” (SOUSA, 2011, p. 124).

Tendo exposto a estratégia de tradução utilizada por Canto na tradução do diário de Carolina, passaremos agora à análise do texto de *Le Dépotoir*, começando a partir de seu paratexto.

3.2 O paratexto de *Le Dépotoir*

Segundo Genette, o paratexto é a soleira que introduz o leitor no contexto que esboça. É um outro texto, diverso daquele que apresenta, mas que está intensamente ligado a ele. É, pois, uma zona de transição de conceitos e valores de e sobre a obra (GENETTE, 1987). Alguns exemplos de elementos paratextuais seriam a capa com o nome do autor e o título da obra, a folha de rosto, o prefácio, as ilustrações e o texto da quarta capa. Nas linhas que seguem, analisaremos esses elementos na primeira edição de *Le Dépotoir*, publicada na França em 1962.⁵⁹ É importante ressaltarmos também que as menções feitas ao paratexto de *Quarto de Despejo* se referem à primeira edição de 1960.

A capa da tradução francesa traz o nome da autora em minúsculas e o título da obra em caixa alta, o qual, diferentemente da edição brasileira, não está seguido de um subtítulo. Sobre esse aspecto, Sousa explica que é possível supor que o prefácio traduzido e as ilustrações nele contidas tenham assumido o lugar do subtítulo francês (SOUSA, 2011). Na capa do livro original, tanto o nome de Carolina quanto o título do seu diário encontram-se em minúsculas. A escrita em minúsculas do nome da autora poderia sugerir, nas publicações

⁵⁹Uma segunda edição de *Le Dépotoir* foi publicada na França em 1965, todavia, não tivemos acesso à mesma. Sendo assim, todos os comentários sobre o paratexto e, posteriormente, sobre o texto de *Le Dépotoir* terão como base a primeira edição.

brasileira e francesa, o acento colocado na baixa escolaridade de Carolina, que, aliás, iniciava suas frases por minúsculas algumas vezes, assim como alguns nomes próprios. É o que podemos constatar nos manuscritos abaixo:

Amanheceu chovendo. **eu** fiz café. Mandeí o **joão** comprar 15 cruzeiros de paes (JESUS, 1959 apud PERPETUA, 2000, p. 174).⁶⁰

A luta foi tremenda. O barraco oscilava. E as panelas caíam fazendo ruidós. Na confusão o menino caiu no assoalho e pizaram-lhe em cima. **passado** alguns dias perceberam que o menino estava tôdo quebrado (JESUS, 1958 apud PERPETUA, 2000, p. 175).⁶¹

Sobre o título da obra traduzida, Perpétua comenta que ele manteve uma “semelhança semântica com a expressão do título original pela aproximação do significado funcional do termo escolhido na língua de chegada” (PERPETUA, 2000, p. 128). “Dépotoir”, em francês, é definido como o lugar onde se jogam objetos refugados, isto é, objetos que são considerados restos e por isso são rejeitados.⁶² Em uma das entradas do seu diário, Carolina refere-se a si própria como “rebotinho” e afirma também que os favelados são os restos da sociedade paulistana. Daí sua idéia de chamar a favela de quarto de despejo, visto que nela eram despejados os detritos daquela sociedade. Logo, o campo semântico de “dépotoir” pode ser entendido conotativamente àquele dado por Carolina à expressão “quarto de despejo” para se referir à favela do Canindé.

A folha de rosto de *Le Dépotoir* menciona que o livro foi *traduit du brésilien par violante do canto*, deixando o nome da tradutora em minúsculas da mesma forma que o nome de Carolina foi escrito na capa do livro traduzido. A repetição das minúsculas na folha de rosto, somada às demais características de *Quarto de Despejo* mantidas na tradução – o prefácio de Dantas traduzido integralmente e a manutenção, na narrativa francesa, das

⁶⁰JESUS, Carolina Maria de. Manuscrito, registro de 4 de agosto de 1959.

⁶¹Id., registro de 15 de junho de 1958.

⁶²*Nouveau Petit Robert: dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française*. Dépotoir: endroit où l'on met des objets de rebut. Rebut: Ce qu'on a rebuté, rejeté => déchet, détrit.

ilustrações do cenógrafo brasileiro Cyro Del Nero – é, de acordo com Sousa, mais uma tentativa de correspondência com a edição brasileira (SOUSA, 2011).

Com relação ao texto prefacial da tradução, temos que o prefácio da edição brasileira, intitulado em minúsculas *nossa irmã carolina, apresentação de audálio dantas*, foi integralmente traduzido sob o título de *PRÉFACE*, em caixa alta. Apesar da utilização das maiúsculas em substituição às minúsculas, o interessante aqui é observarmos a contradição gerada pela escolha do título do prefácio traduzido. Na edição brasileira, Dantas comenta que seu texto não é um prefácio, mas antes um conto:

Prefácio não é, que prefácio tem regras. E de regras não gosto, digo logo. Tenho de contar uma história, conto. Bem contada no exato acontecido, sem inventar nada (Dantas, 1960).

Na edição francesa, como se trata da tradução integral do texto de Dantas, tal afirmação foi mantida. Ou seja, a tradutora mantém no texto prefacial de *Le Dépotoir* a afirmação de que aquele texto não é um prefácio, mas o intitula como tal, caindo, portanto, em contradição (SOUSA, 2011). É o que mostramos no trecho abaixo:

Préface

Ceci n'est pas une préface, je le dis tout de suite. Je dois raconter une histoire, je raconte ce qui s'est passé exactement, sans rien inventer (*Le Dépotoir*, p. 7).

Ainda com relação à tradução do prefácio de *Quarto de Despejo*, Sousa destaca que, apesar de o texto ter ficado bastante próximo do original, houve uma diferença de estilo. O texto de Dantas é “mais poético, pelas inversões, repetições, aliteraões (*contos contados*), buscando dialogar com as emoções do leitor” (SOUSA, 2011, p. 130). O texto em francês apresenta, por outro lado, um tom mais comum e menos emotivo, conforme podemos ver nos seguintes trechos:

Carolina, irmã nossa, colega minha, repórter, faz registro do visto e do sentido. É por isso que em sua sala-quarto-cozinha, no guarda-comida que tem lá, 35 cadernos foram guardados, junto com os livros. Dos cadernos, alguns são de contos contados, de invenção pura e grande, bonitos de ingênuos. Parte grande é da verdade favelada, acontecida de noite e de dia, sem escolher hora, nem gente, nem barraco (Dantas, 1960).

Carolina, notre soeur, ma collègue, un vrai reporter. Elle tient le registre de ce qu'elle voit, de ce qu'elle entend. C'est pourquoi dans son salon-chambre-cuisine, dans le garde-manger, se trouvent trente-cinq cahiers, auprès des livres. Parmi ces cahiers, les uns contiennent des contes, d'une grande invention, beaux dans leur ingénuité. La plupart expriment la réalité de la favela, toutes ces choses qui se produisent le jour comme la nuit, sans choisir l'heure, ni les personnages, ni les baraques (*Le dépotoir*, p. 9).

Outro ponto a ser destacado no prefácio de *Le Dépotoir* são as fotografias nele presentes. Assim como na edição brasileira, no texto prefacial da tradução encontram-se as fotografias tiradas por Dantas de Carolina em seu barraco, olhando tristemente a realidade em torno de si, e da favela do Canindé: crianças pelo chão despenteadas e maltrapilhas; um casal que aparenta estar bêbado; sujeira e barracos de tábuas. O que depreendemos dessas imagens é que elas constituem uma síntese da favela, tendo Carolina como personagem e testemunha. Segundo Perpétua em seus comentários sobre as fotografias de Dantas:

Apresentado junto com o prefácio de Audálio Dantas, cujo conteúdo fornece uma imagem emoldurada de Carolina [...] esse paratexto icônico vai dar ao leitor de idioma francês a mesma imagem prévia oferecida aos leitores brasileiros. Só que, num outro contexto, essa imagem da coletividade miserável representada por *Quarto de Despejo* germinará em horizonte de expectativa distinto do contexto nacional (PERPETUA, 2000, p. 129).

Além dos elementos paratextuais analisados até aqui, é interessante tratarmos também do texto da quarta capa de *Le Dépotoir*. Tal texto é sucinto, resume a biografia da escritora brasileira e atribui a Audálio Dantas “o mérito de descobrir esse diário”. Ele nos informa também sobre o êxito do livro como *best-seller*, citando os 90 mil exemplares vendidos e os 16 países estrangeiros que compraram os direitos de tradução de *Quarto de Despejo*. Além disso, apresenta *Le Dépotoir* como um “livro excepcional” em cujas páginas os leitores

encontrarão “um testemunho de um interesse humano tão indiscutível quanto o Diário de Anne Frank”. A alusão ao diário da menina que passou a símbolo da resistência do povo judeu surge não somente como uma estratégia publicitária, mas também como uma forma de associar o nome de Carolina à luta universal contra as injustiças humanas (PERPETUA, 2000).

Diante das análises aqui apresentadas percebemos, portanto, que existe, desde os elementos iniciais de *Le Dépotoir*, a intenção de influenciar a representação que os leitores franceses teriam de Carolina e do seu diário. O nome da autora escrito na capa do livro em minúsculas, a repetição das minúsculas no nome da tradutora presente na folha de rosto, a tradução integral do prefácio de Dantas, que somado às fotografias enfatiza a condição de favelada da escritora, e a comparação entre o livro da autora brasileira e o diário de Anne Frank, “tudo parece convergir para a formação de uma imagem para os leitores franceses, aquela da mulher pobre que escreve” (SOUSA, 2011, p. 128).

Uma vez que comentamos os elementos paratextuais de *Le Dépotoir*, comparando-os em alguns momentos com o paratexto de *Quarto de Despejo*, daremos sequência no cotejamento das duas obras, partindo, agora, para a análise do texto traduzido. Para tanto, trataremos dos seguintes aspectos: as notas do tradutor, os cortes e as substituições ou, em outras palavras, a tradução em francês familiar do vocabulário precioso ou clássico de Carolina.

CAPÍTULO 4 – UM OLHAR SOBRE A TRADUÇÃO FRANCESA DE *QUARTO DE DESPEJO: LE DÉPOTOIR*

4.1 Notas do tradutor

Em sua concepção de paratexto Genette (1987) também inclui as notas do tradutor, dado que elas, assim como outros elementos paratextuais, constituem um texto diverso daquele a que se referem, mas ao qual estão intimamente ligadas. Uma vez que na análise de *Le Dépotoir* estamos levando em consideração seu paratexto, é necessário tratarmos também aqui das notas da tradução francesa de *Quarto de Despejo*.

Num total de quarenta e duas, as notas do diário traduzido de Carolina fazem referência a: 1. nomes de ruas e de cidades (topônimos); 2. nomes de políticos ou de personalidades da história brasileira (antropônimos); 3. elementos lexiculturais; 4. datas históricas; 5. siglas (SOUSA, 2011). De acordo com a pesquisadora, os elementos lexiculturais dizem respeito ao vocabulário que remete ao cotidiano da favela e ao universo linguístico e cultural brasileiro.

Dentre as cinco categorias de notas, as mais presentes na tradução são os antropônimos (Carlos Lacerda, Jânio Quadros, Juscelino Kubistchek, Adhemar de Barros, Getúlio Vargas, Pelé, Francisco Matarazzo, Castro Alves, Lampião e Assis Chateaubriand) e os elementos lexiculturais (cruzeiros, favela, favelados, pinga, caipirinha, batucada, sabiá, Zé, quentão, pai de santo, tenda de umbanda, guaraná, gibi e feijoadá).

O grande número de antropônimos utilizado pela tradutora, sobretudo para explicar quem foi Jânio Quadros, Juscelino Kubistchek, dentre outros políticos daquela época, justifica-se no fato de que, em suas páginas, Carolina registrava não somente sua vida pessoal, mas também a vida política do país. Era necessário, portanto, situar o leitor francês em meio a

tal contexto para que o sentido da narrativa caroliniana não se perdesse. Destacamos abaixo alguns exemplos das referidas notas:

Quand je suis arrivée, Florenciana m'a demandé:

- De quel parti est cette banderole ?

J'ai lu P.S.B et j'ai répondu « Parti Socialiste Brésilien ». Senhor Germano est passé ; elle a demandé de nouveau :

- Senhor Germano, cette banderole est de quel parti ?

- De Janio¹

Elle s'est réjouie et s'est mise à dire que le Docteur Adhemar de Barros² est un voleur. Que seules les personnes qui ne valent rien aiment le Docteur Adhemar et le soutiennent (*Le Dépotoir*, p. 26-27).

1. Janio Quadros, préfet de la ville de São Paulo. Gouverneur de l'État de São Paulo de 1955 à 1960.

2. Adhemar de Barros : Homme politique très influent. A plusieurs reprises gouverneur de l'État de São Paulo. En 1955, il a été battu aux élections et est devenu préfet de la capitale.

Com relação aos elementos lexicoculturais, eles frequentemente constituem um obstáculo à tradução, o que pode ser visto pela estratégia de a tradutora não os ter traduzido no corpo do texto, inserindo em nota suas respectivas definições (SOUSA, 2011). É o que acontece, por exemplo, nos seguintes trechos:

Je suis allée chercher l'argent du papier. Ça faisait soixante-cinq cruzeiros¹. J'ai acheté pour vingt cruzeiros de viande ; un kilo de lard et un kilo de sucre et six cruzeiros de fromage (*Le Dépotoir*, p. 19).

1. En 1955, le cruzeiro valait environ trois francs cinquante (anciens), mais son pouvoir d'achat était légèrement supérieur.

Je me disais : « Quand j'arriverai à la favela¹, je vais trouver du nouveau. Peut-être que Dona Rosa, ou cette feignante de Maria dos Anjos, se seront disputées avec mes enfants » (*Le Dépotoir*, p. 21).

1. Favela : Sorte de bidonville. Mais, contrairement à la « zone », les favelas se trouvent en général au coeur de la ville, s'accrochent sur les collines de Rio, ou se plantent, comme la favela de Carolina, la favela de Canindé, non loin du centre de São Paulo.

As demais notas de *Le Dépotoir*, os topônimos (Rue Asdrubal Nascimento e Campos do Jordão), as datas históricas (como, por exemplo, 13 mai 1888 – la libération des esclaves) e as siglas (CMTC; APTC; DOPS) são poucas se comparadas aos dois tipos predominantes acima comentados. No entanto, essas três categorias de notas são tão importantes quanto as outras pelo mesmo motivo de situarem o leitor estrangeiro no universo linguístico e cultural brasileiro, garantindo, assim, que o sentido da narrativa de Carolina não se perca. É o que ocorre no excerto a seguir:

J'ai couché João et Véra et j'ai cherché José Carlos. Je ne l'ai pas trouvé. J'ai téléphoné à plusieurs endroits. Le téléphone ne résout pas toujours tout. J'ai pris le tram et j'y suis allée [...] Je suis allée parler à la police féminine, qui m'a annoncé que José Carlos était rue Asdrubal Nascimento¹. Quel soulagement ! (*Le Dépotoir*, p. 48).

1. Rue Asdrubal Nascimento se trouve le Juizado de Menores, service social qui s'occupe de l'enfance en général, et non seulement de l'enfance délinquante (protection des orphelins, des enfants abandonnés, des mères célibataires, etc).

Ao incluir uma nota explicando que o juizado de menores estava localizado na rua Asdrubal Nascimento, a tradutora situa o leitor francês no contexto brasileiro, trazendo sentido para o texto caroliniano. Se, ao contrário, ela não tivesse mencionado tal fato, o leitor não entenderia a relação entre a referida rua e o alívio sentido por Carolina ao saber que seu filho lá se encontrava.

Das notas de *Le Dépotoir*, depreendemos, portanto, que elas se tornam necessárias na medida em que o leitor francês, pertencente a outro universo linguístico e cultural, delas precisa para a boa compreensão do texto ou da realidade de Carolina. É “a voz do tradutor que se sobrepõe a do autor para controlar o sentido do texto” (SOUSA, 2011, p. 133-134).

4.2 Cortes

Na passagem do português para o francês, fica claro que a tradutora, assim como Dantas em seu trabalho de edição dos manuscritos de Carolina, elimina alguns trechos da narrativa da autora no intuito de evitar repetições vistas como desnecessárias.

Na apresentação do diário da favelada, isto é, no conto-prefácio de *Quarto de Despejo*, o jornalista afirma não ter alterado as palavras de Carolina, tendo apenas selecionado os trechos mais interessantes para a publicação. Ele explica que os cortes se fizeram necessários dado o fato de que Carolina narra fielmente sua rotina, caindo, assim, numa repetição que, para ele, seria inútil.

Os originais que contêm o diário agora publicado estão em vinte cadernos, quase todos encontrados no lixo [...]. Lendo-os quando o tempo sobrava um pouco, demorei uns dois meses. Depois, selecionei trechos, sem alterar uma palavra, para compor o livro. Explico: Carolina conta o seu dia inteiro, com todos os incidentes, fiel até ao ato de mexer o feijão na panela. A repetição seria inútil, daí a necessidade de cortar, selecionar as histórias mais interessantes. [...] tenho de acrescentar que, em alguns poucos trechos, botei uma ou outra vírgula (Dantas, 1960).

Conforme explicamos durante a análise do paratexto de *Le Dépotoir*, o prefácio de Dantas foi traduzido integralmente em francês, tendo sido mantidas até mesmo as fotos de Carolina em seu barraco. Ou seja, é possível supor que Violante do Canto, ao tomar conhecimento da estratégia textual de que fala Dantas em seu prefácio, se serve da mesma no trato do texto caroliniano com objetivo semelhante ao do editor brasileiro: o de eliminar trechos cuja repetição tornaria cansativa a narrativa de Carolina.

A maioria das repetições eliminadas por Canto diz respeito às atividades que Carolina faz pela manhã, sobretudo à rotina da autora de se levantar bem cedo e ir até a torneira da favela para encher suas latas de água. Os trechos abaixo destacados em negrito são exemplos de tal tipo de corte:

27 de julho de 1955: **[Levantei de manhã e fui buscar água. Discuti com o esposo da Silvia porque ele não queria deixar eu encher minhas latas. Não tinha dinheiro em casa. Esquentei comida amanhecida e dei aos meninos].** O Senhor Ireno disse-me que esta noite houve roubo na favela. Que roubaram roupas de D. Florela e mil cruzeiros de D. Paulina. O meu barracão também está sendo visado (*Quarto de Despejo*, p. 24).

27 juillet 1955: *Senhor Ireno m'a dit que cette nuit il y a eu un vol dans la favela. On a volé du linge à Dona Florela et mille cruzeiros à Dona Paulina. Ma baraque aussi est visée (Le Dépotoir, p. 37).*

30 de junho de 1958: **[Fiz café e fui buscar água].** Ouvi um grito, fui ver o que era. Era a Odete brigando com o seu companheiro (*Quarto de Despejo*, p. 69).

30 juin 1958: *J'ai entendu un cri et j'ai été voir ce que c'était. C'était Odette qui se disputait avec son compagnon (Le Dépotoir, p. 96).*

31 de outubro de 1958: **[Fui carregar água. Que bom! Não tem fila. Porque está chovendo. Vi as mulheres da favela agitadas e falando. Perguntei o que havia].** Disseram que o Orlando Lopes, o atual dono da luz havia espancado a Zefa. E que ela deu parte e ele foi preso (*Quarto de Despejo*, p. 114).

31 octobre 1958: *On m'a dit qu'Orlando Lopes, l'actuel patron de la lumière, avait tabassé Zéfa. Elle s'est plainte à la police et il a été arrêté (Le Dépotoir, p. 153).*

26 de novembro de 1958: **[Fui pegar água].** Olhei o local onde os ciganos acamparam. Eles ficaram só três dias (*Quarto de Despejo*, p. 123).

26 novembre 1958: *J'ai regardé l'endroit où les tziganes ont campé. Ils ne sont restés que trois jours (Le Dépotoir, p. 165).*

Era muito comum que Carolina iniciasse o registro de seus dias contando que se levantou cedo para buscar água, narrando ainda algum fato ocorrido na fila que se formava para tal tarefa. Todavia, sendo a autora uma trapeira e mãe de família, repetem-se também frequentemente as atividades de sair para catar papel e de preparar ou esquentar a comida para

os filhos, repetição que faz com que Canto, mais uma vez, suprima partes do texto de Carolina. Novamente em negrito, transcrevemos a seguir tais supressões:

18 de julho de 1958: **[Saí e fui catar papel]**. Ouvia as mulheres lamentando com lágrimas nos olhos que não mais aguenta o custo de vida (*Quarto de Despejo*, p. 84).

18 juillet 1958: J'ai entendu les femmes se plaindre, les larmes aux yeux, qu'elles ne peuvent plus suivre le coût de la vie (Le Dépotoir, p. 115-116).

27 de julho de 1958: **[Esquentei a comida para os meninos e comecei escrever]**. Procurei um lugar para eu escrever socegada. Mas aqui na favela não tem estes lugares (*Quarto de Despejo*, p. 91).

27 juillet 1958: J'ai cherché un endroit pour écrire tranquille. Mais ici, dans la favela, il n'y a pas d'endroit de ce genre (Le Dépotoir, p. 124).

No entanto, a tradutora do *Quarto* não apaga apenas as partes que dizem respeito à rotina de Carolina. Procurando sempre eliminar repetições, Violante do Canto faz alguns cortes de palavras ou frases que a autora repete num mesmo parágrafo:

21 de maio de 1958: **[Agora eu vou na casa da Dona Julita trabalhar para ela]**. Fui catando papel. O senhor Samuel pesou. Recebi 12 cruzeiros. Subi a Avenida Tiradentes catando papel. Cheguei na rua Frei Antonio Santana de Galvão 17, trabalhar para a Dona Julita (*Quarto de Despejo*, p. 36).

21 mai 1958: J'ai ramassé des papiers. Senhor Samuel les a pesés. Il m'a donné douze cruzeiros. J'ai remonté l'avenue Tiradentes en cherchant d'autres papiers. Je suis arrivée rue Frei Antonio Santana de Galvão 17, pour travailler chez Dona Julita (Le Dépotoir, p. 53).

20 de junho de 1958: Eu pensava nas roupas por lavar. Na Vera. E se a doença fosse piorar? Eu não posso contar com o pai dela. Ele não conhece a Vera. E nem a Vera conhece ele. Tudo na minha vida é fantastico. **[Pai não conhece filho, filho não conhece pai]**...Não tinha papeis nas ruas. E eu queria comprar um par de sapatos para a Vera (*Quarto de Despejo*, p. 59).

20 juin 1958: Je pensais au linge à laver. À Véra. Et si sa maladie empirait ? Je ne peux pas compter sur son père. Il n'a jamais vu Véra. Et

Véra ne l'a jamais vu. Tout dans ma vie est bizarre...Il n'y avait pas de papiers dans les rues. Et j'aurais voulu acheter une paire de souliers pour Véra (Le Dépotoir, p. 83).

No registro de 21 de maio de 1958, Carolina diz duas vezes que está indo trabalhar para Dona Julita. A tradutora suprime a primeira frase que faz menção a tal fato, deixando apenas a última, como uma forma de apagar tal repetição.

Já no registro de 20 de junho do mesmo ano, Carolina está preocupada com a filha doente e nos explica que não pode recorrer ao pai da menina porque eles não se conhecem, repetindo, em seguida, que sua vida é fantástica porque seus filhos não conhecem os respectivos pais. Ainda que Carolina tenha usado palavras diferentes, ela mantém uma mesma ideia. Nesse caso, a solução encontrada pela tradutora para evitar a repetição se dá na supressão da frase “Pai não conhece filho, filho não conhece pai”.

Um fato interessante no trabalho de tradução de Canto é que, na busca por evitar as repetições, ela suprime grande parte do registro de 8 de maio de 1959. Nessa ocasião Carolina nos conta, em detalhes, a dificuldade que enfrentou para receber o dinheiro que o pai de sua filha, Vera Eunice, havia lhe enviado por intermédio do juizado. No registro em questão fica clara a afirmação de Dantas do quanto Carolina narra fielmente seu cotidiano, tornando-se, por causa disso, repetitiva em alguns momentos:

Fui no Juiz. Receber o dinheiro que o pai da Vera me dá por intermédio do Juizado. (...) **[O advogado não quis me dar a ficha.**

- Sem a ficha eu não atendo!

E bateu a porta no meu rosto. Fui falar com o advogado que o Dr. Walter não queria atender-me sem a ficha. Ele mandou um guarda acompanhar-me e disse-me:

- Muito bem, Carolina! Põe todo o mundo no Diário.

Acompanhei o guarda, que disse para o Dr. Walter Aymberê que devia atender-me sem a ficha.

- Não atendo! Se não trazer a ficha vou falar com o advogado chefe.

A Vera assustou-se e disse:

- Que homem! Porque é que a gente precisa de advogado, mamãe?

Eu disse para o guarda deixar. Eu vou embora. O Dr. Walter já está no meu Diário. Ele é muito grosseiro].

Fui na Tesouraria para receber o dinheiro. Quando chegou a minha vez não encontrei o dinheiro (*Quarto de Despejo*, p. 146).

Je suis allée chez le Juiz pour recevoir l'argent que le père de Vera me fait parvenir par l'intermédiaire du Juizado. (...) Je suis allée à la Caisse. Quand mon tour est arrivé, je n'ai rien touché (Le Dépotoir, p. 193).

Os trechos citados acima mostram que, ao contar a situação vivida naquele dia no juizado, Carolina repete por muitas vezes o fato de que era necessário ter uma ficha para ser atendida. Ou seja, a fidelidade com que a autora nos transmite o acontecimento acaba por levá-la à redundância, o que nos permite supor, mais uma vez, que esse seria o motivo pelo qual Canto opera tamanho corte.

Pela análise dos trechos aqui selecionados, procuramos mostrar que a tradutora do *Quarto*, assim como o editor dos originais de Carolina, suprimiu do texto da autora aquelas partes que, tendo palavras, frases ou ações repetidas, foram julgadas como desnecessárias. Na próxima seção, trataremos do grande processo de refração sofrido pelo diário de Carolina na sua reescrita francesa, isto é, a tradução em francês familiar do vocabulário precioso da escritora. Contudo, podemos afirmar que os cortes feitos por Canto também constituem exemplos de como a tradução refratou o original, afinal, a ausência de alguns excertos, ainda que não interfira no sentido da obra como um todo, contribui para a formação de uma imagem diferente da verdadeira imagem do texto dado que a reescrita não leva em consideração a totalidade do original.

4.3 Substituições ou a tradução em francês familiar do vocabulário clássico de Carolina

Na discussão sobre o trabalho de edição realizado por Dantas nos manuscritos de Carolina, bem como sobre a estratégia de tradução apresentada por Canto em *Le Dépotoir*, defendemos a ideia de que, pela substituição dos termos rebuscados da escritora por outros coloquiais e pela tradução em francês familiar do seu vocabulário precioso, editor e tradutora buscaram constantemente adaptar a autora à “imagem da favelada que escreve” (SOUSA,

2004, p.8). No caso do trabalho de Dantas, mostramos, por diferentes exemplos anteriormente, que não foi somente pelas substituições que o editor manipulou o texto original em prol da ideologia da representação da favelada, afinal, houve também a prática da supressão que contribuiu para tal. No entanto, ainda não ilustramos como se deu, na tradução francesa de *Quarto de Despejo*, a prática da adaptação da autora brasileira à imagem aqui comentada. Assim sendo, faz-se necessário, nas páginas que seguem, trazermos exemplos que comprovem o ponto de vista defendido em nosso trabalho até aqui.

Já no registro inicial do diário, 15 de julho de 1955, temos que:

Ablui as crianças, aleitei-as e ablui-me e aleitei-me. Esperei até as 11 horas, um certo alguém. Ele não veio (*Quarto de Despejo*, p. 9).

J'ai lavé les enfants, je les ai couchés, je me suis lavée et je me suis couchée. J'ai attendu jusqu'à onze heures, un certain quelqu'un. Il n'est pas venu (Le Dépotoir, p. 19-20).

No excerto em questão, os verbos “ablui”, “aleitei-as”, “ablui-me” e “aleitei-me” deixam ver o preciosismo da linguagem caroliniana não somente pela colocação pronominal a que recorre a autora, o uso da ênclise, mas também pelos próprios termos de que se serve Carolina para narrar ações como a de se lavar e a de deitar-se. No cotejamento do trecho traduzido com o original, fica claro que, pela utilização de construções como «j'ai lavé les enfants», «je les ai couchés», «je me suis lavée», Canto traduz em francês padrão o vocabulário precioso da escritora brasileira.

Além destes, o primeiro registro de *Le Dépotoir*, quando comparado ao de *Quarto de Despejo*, revela outros exemplos interessantes da estratégia de tradução utilizada por Canto no trato do vocabulário de Carolina:

Passei o dia **indisposta**. Percebi que estava resfriada. A noite o peito doia-me. Comecei tussir. Resolvi não sair a noite para catar papel (*Quarto de Despejo*, p. 9).

*Toute la journée, je me suis sentie **mal fichue**. J'ai pensé que j'avais dû prendre froid. Le soir, la poitrine me faisait mal. J'ai commencé à tousser. J'ai décidé de ne pas sortir cette nuit pour ramasser du papier (Le Dépotoir, p. 19).*

Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne. 1 quilo de toucinho e 1 quilo de açúcar e seis cruzeiros de queijo. **E o dinheiro acabou-se** (*Quarto de Despejo*, p. 9).

*Je suis allée chercher l'argent du papier. Ça faisait soixante-cinq cruzeiros. J'ai acheté pour vingt cruzeiros de viande ; un kilo de lard et un kilo de sucre et six cruzeiros de fromage. **Et je n'avais plus un rond** (Le Dépotoir, p. 19).*

De modo diferente do trecho analisado anteriormente, no qual o português precioso é traduzido em francês padrão, notamos que agora, pela utilização da expressão « mal fichue » em substituição ao termo “indisposta”, e da frase « Et je n'avais plus un rond » em substituição à construção “E o dinheiro acabou-se”, Canto traduz em francês familiar o vocabulário do português culto de Carolina. No original, percebemos, mais uma vez, a colocação pronominal enclítica, o verbo “acabou-se”, para dizer que já não havia mais dinheiro, ao passo que, na tradução, tal realidade é expressa pela construção « Et je n'avais plus un rond », sendo o termo « rond » um dos usos familiares da palavra francesa « argent ».

Desse modo, é pelo empobrecimento do estilo de Carolina que o texto de *Le Dépotoir* se constrói página após página. Pela tradução em francês familiar do vocabulário ora precioso, ora culto da autora, Canto vai aos poucos apagando a heterogeneidade linguística presente no original e deixando à escritora apenas o traço popular de sua linguagem híbrida.

Para além dos exemplos citados no registro de 15 de julho de 1955, podemos, a cada entrada do diário traduzido, destacar trechos que comprovam a ideia aqui expressa, dentre os quais separamos alguns:

16 de julho de 1955: Quando eu vinha chegando no portão encontrei uma multidão. Crianças e mulheres, que vinha **reclamar** que o José Carlos havia apedrejado suas casas. Para eu repreendê-lo (*Quarto de Despejo*, p. 10).

16 juillet 1955 : Au retour, il y avait foule devant ma porte. Des enfants et des femmes qui venaient **rouspéter** parce que José Carlos avait lancé des pierres sur leurs maisons (Le Dépotoir, p. 21).

19 de julho de 1955: Quando as mulheres feras invade o meu barraco, os meus filhos lhes joga pedras. Elas diz: - Que **crianças** mal iducadas! (*Quarto de Despejo*, p. 17).

19 juillet 1955: Quand ces femmes sauvages envahissent ma baraque, mes fils leur jettent des pierres. Elles disent : - Ce qu'ils sont mal élevés, ces **gosses** ! (Le Dépotoir, p. 29).

2 de junho de 1958: Amanheceu fazendo frio. Acendi o fogo e mandei o João ir comprar pão e café. O pão, o Chico do Mercadinho **cortou** um pedaço (*Quarto de Despejo*, p. 44).

2 juin 1958: Ce matin, il faisait froid. J'ai allumé le feu et j'ai envoyé João acheter du pain et du café. Le pain, Chico, du Mercadinho, en a **chipé** un morceau (Le Dépotoir, p. 64).

1 de julho de 1958: O baiano esposo de dona Zefa é meu vizinho e veio queixar-se que o José Carlos lhe **aborrece** (*Quarto de Despejo*, p. 70).

1^{er} juillet 1958: Le Bahianais, le mari de Dona Zefa, qui est mon voisin, est venu se plaindre que José Carlos l'**enquiquine** (Le Dépotoir, p. 97).

7 de julho de 1958: Fui na dona Juana, ela deu-me pães. Passei na fabrica para ver se tinha tomates. Havia muitas lenhas. Eu ia pegar uns pedaços quando ouvi um preto dizer para eu não mecher nas lenhas que ele ia **bater-me** (*Quarto de Despejo*, p. 73).

7 juillet 1958: Je suis allée chez Dona Juana, elle m'a donné du pain. Je suis passée du côté de la fabrique pour voir s'il ne traînait pas quelques tomates. Il y avait beaucoup de bois. J'allais en prendre des morceaux quand j'ai entendu un Noir me dire de ne pas toucher à ce bois, sinon qu'il allait **me flanquer une rouste** (Le Dépotoir, p. 103).

Os trechos supracitados evidenciam, portanto, a constante busca da tradutora de transformar o português culto ou padrão de Carolina em francês familiar. A utilização por

parte de Canto de termos como « rouspéter », « gosses », « chipé », « enquiquine » e « flanquer une rouste » revelam sua ideologia de enfatizar o estereótipo da favelada-escritora que, como tal, não seria capaz de escrever senão pelo uso de uma linguagem familiar.

É interessante observarmos que na tentativa de adaptar a linguagem de Carolina à sua condição social, Canto, em alguns momentos, traduz em francês familiar, pejorativo, termos que no vocabulário da autora não possuem a mesma conotação. É o que ocorre, por exemplo, no seguinte caso:

5 de maio de 1959: Contemplava o extor do porco que não queria dar o último suspiro. O Orlando deu-lhe outra facada. Esperamos ele morrer. Os minutos passavam. Eles pelaram e quando abriram o porco eu fiquei contente. A **criançada** invadiu o quintal. As mulheres surgiram dizendo que queriam um pedaço (*Quarto de Despejo*, p. 142-144).

5 mai 1959: J'observais le râle du cochon qui ne voulait pas exhiler le dernier soupir. Orlando l'a poignardé encore. Nous avons attendu qu'il meure. Les minutes passaient. Ils l'ont écorché, et quand ils ont ouvert le cochon, j'ai été contente. La **marmaille** a envahi la cour. Les femmes surgissaient de partout, réclamant un morceau (*Le Dépotoir*, p. 190).

No registro de 5 de maio de 1959, Canto opta por traduzir “criançada” por « marmaille ». Levando-se em consideração que « marmaille » é um termo familiar e usado pejorativamente para se referir a um numeroso grupo de crianças barulhentas, não há uma equivalência entre tal termo e aquele utilizado por Carolina, já que, criançada, em português, não traz a ideia pejorativa expressa pela palavra francesa.⁶³

A respeito do vocabulário empregado por Canto na tradução do trecho comentado acima, podemos conjecturar que a prática de trazer para o discurso de Carolina palavras que deixam ver uma conotação pejorativa, também contribui para a ênfase que se buscava dar na representação da favelada, que, por pertencer a tal classe social, supostamente faria uso desse tipo de vocabulário.

⁶³*Nouveau Petit Robert: dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française.* Marmaille : n.f. Fam. et péj. Groupe nombreux de jeunes enfants bruyants.

A análise dos trechos aqui apresentados revelou, pois, que a tradução francesa de *Quarto de Despejo* constitui uma refração do diário original de Carolina. Pela tradução em francês familiar, e em alguns casos padrão, do vocabulário precioso ou clássico da autora brasileira, Canto suprime do original sua característica mais marcante, isto é, a mistura de preciosismo e de linguagem popular revelada pela escrita singular de Carolina. Desse modo, o acento é colocado apenas na imagem da mulher negra, favelada e semianalfabeta que, como tal, só alcançou o status de escritora porque foi capaz de oferecer ao Brasil e ao mundo um testemunho de interesse humano indiscutível. Logo, do trabalho de tradução de Canto, depreendemos que foi pela manipulação da linguagem caroliniana que a tradutora buscou influenciar a forma como a autora seria vista e seu diário seria lido pelo público francês.

CONCLUSÃO

Do anonimato à fama, eis a trajetória de Carolina Maria de Jesus. Em um espaço de dois anos, a negra favelada e semianalfabeta transformou-se, por mais paradoxal que pareça, em escritora, tendo seu diário, *Quarto de Despejo*, constituído um fenômeno de vendas nacional e internacional. A narrativa do cotidiano da catadora de papel, mãe solteira de três filhos e habitante de um barraco de tábuas surgiu, na década de 60, como uma reportagem inédita sobre exclusão social, já que, antes de Carolina, ninguém havia oferecido ao público uma obra em cujas páginas estava estampada a sordidez da vida na favela. No Brasil, o diário caroliniano revelava os problemas trazidos pelo processo de industrialização atravessado pelo país no referido período, ao passo que, para o mundo, o livro de Carolina oferecia um testemunho da vida nas favelas da América do Sul.

No sucesso alcançado pela autora é importante destacarmos o papel de seu descobridor, o jornalista Audálio Dantas. É fato que o conteúdo de *Quarto de Despejo*, isto é, sua temática social, aliado ao contexto histórico propício em que o diário foi lançado, bem como às características particulares de Carolina, são suficientes para garantir a boa recepção da obra e o fenômeno em que a escritora se transformou. Todavia, não há como negarmos a importância de Dantas no caminho que levou a autora à fama visto que, dada sua condição social, Carolina não teria conseguido publicar. Além disso, a estratégia midiática de que se serviu Dantas nos dois anos que antecederam o lançamento do *Quarto*, as reportagens sobre a vida da autora publicadas na *Folha da Noite*, em 1958, e no *Cruzeiro*, em 1959, contribuíram fundamentalmente para a ótima aceitação da escritora e do seu diário de favelada.

No entanto, diferentemente do que ressalta a mídia e também alguns críticos, a particularidade do livro de Carolina não se encontra em seu aspecto social. Trata-se, certamente, de uma obra que pode ser associada à temática da miséria coletiva, motivo pelo qual, aliás, o diário foi cercado, nacionalmente e internacionalmente, pela ideologia da

espetacularização da miséria. A singularidade de *Quarto de Despejo* reside, na verdade, na escrita heterogênea de sua autora: uma mistura de vocabulário precioso, imitação de modelos românticos e parnasianos não mais em voga, e linguagem popular, erros de ortografia e sintaxe vindos de sua baixa escolaridade. É essa linguagem compósita da autora que nos permite perceber o quanto sua obra está além de seu conteúdo (SOUSA, 2011).

Desde o original notamos que não há uma valorização da escrita singular de Carolina, uma vez que Dantas, em seu trabalho de edição dos manuscritos, substituiu a maioria dos termos preciosos da autora por outros coloquiais, buscando enfatizar somente o caráter popular de sua linguagem. O mesmo pode ser dito da tradução francesa. Violante do Canto, também guiada pela ideologia de reforçar a imagem da favelada que escreve, traduziu em francês familiar o português culto de Carolina. O resultado dessa prática, tanto no que se refere a *Quarto de Despejo*, quanto no que concerne a *Le Dépotoir*, é uma obra refratada que, por assim ser, em muito se difere dos manuscritos da autora. Há, portanto, uma ideologia que leva Dantas e Canto a manipularem a obra literária para que ela funcione de determinado modo em suas respectivas sociedades.

Toda a discussão levantada neste trabalho sobre a tradução francesa de *Quarto de Despejo*, e que de certa forma retomamos na presente conclusão, levou-nos a perceber que *Le Dépotoir* desde o seu paratexto constitui, assim como o diário publicado no Brasil, o resultado de manobras publicitárias, editoriais e ideológicas cujo objetivo era traçar um perfil predeterminado para Carolina, o da favelada-escritora, buscando, por meio dele, seduzir o público leitor e garantir o sucesso de vendas do livro. É lamentável que em meio a esse jogo de interesses a singularidade do estilo de Carolina não tenha sido levada em consideração.

Por outro lado, é reconfortante saber que, mesmo após 35 anos do falecimento da autora, sua memória, graças à crítica acadêmica, continua viva e sua obra, apesar da distância temporal, ainda constitui assunto atual. O Canindé não existe mais e os barracos de tábuas das

favelas de outrora cedem hoje, em sua maioria, lugar às pequenas habitações de tijolos. Porém, a realidade daqueles que atualmente vivem em condições precárias em pouco se diferencia da que foi narrada por Carolina em seu diário na década de 60. Ainda que não tenha existido na época da autora o tráfico de drogas e o crime excessivo com os quais hoje em dia convivemos, a fome, “a amarela”, como diz Dantas no prefácio da primeira edição de *Quarto de Despejo*, continua a assolar os despossuídos legados ao anonimato e a mendicância faz parte, cada vez mais, das ruas de São Paulo e das metrópoles do Brasil. Ou seja, a sordidez da vida na favela apresentada por Carolina há mais de cinquenta anos atrás, desenvolveu-se, culminando na realidade social com a qual agora nos deparamos. A atualidade do mundo de Carolina se faz, pois, parte de nossa atualidade e de muitas outras que, dada a crescente exclusão social, infelizmente ainda virão.

REFERÊNCIAS

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Traduzido por Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BASSNETT, Susan. "Translation, tradition, transmission". *New comparison*, Coventry, n.8, Autumn 1989.

DERRIDA, Jacques. "Des tours de Babel". In: GRAHAM, Joseph (Ed.). *Difference in translation*. Transl. Joseph Graham. London: Cornell University Press, 1985. p. 149-164.

GENETTE, Gerard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria*. São Paulo: Ed. Francisco Alves, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. *Le Dépotoir*. Traduction Violante do Canto. Paris: Stock, 1962.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2000.

LAJOLO, Marisa. "A leitora no quarto dos fundos". In: *Leitura: Teoria e Prática*. Revista semestral da Associação de Leitura do Brasil, UNICAMP. Ed. Mercado Aberto. Ano 14, Nº25, junho de 1995. p. 10-18.

LAJOLO, Marisa. "Poesia no Quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina". In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (Org.). *Antologia Pessoal, poemas de Carolina Maria de Jesus*, revisão Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. p. 38-60.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 2003.

LEFEVERE, André. "Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature". *Modern Languages Studies*, v.12, 1982. p. 3-20.

LEFEVERE, André. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London/New York: Routledge, 1992.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London/New York : Routledge, 1992.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. “Catadora de vidas: depois de um sucesso estrondoso, a literatura de Carolina Maria de Jesus ficou esquecida no Brasil”. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 5, N°56, maio de 2010. p. 60-64.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom e LEVINE, Robert. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. “O inventário de uma certa poetisa”. In *Antologia Pessoal, poemas de Carolina Maria de Jesus*, (Org.); revisão de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. “Subversão pelo sonho: a censura cultural nos diários de Carolina Maria de Jesus. In: CARNEIRO, Maria Luíza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

Nouveau Petit Robert: dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Paris : Bureau Van Dijk, Bruxelles, 2001.

PEREIRA, Maria Marta Laus. “Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França”. In: *Anuário de Literatura* 3, 1995. p. 109-125.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de Despejo*. Belo Horizonte: UFMG, FALE, 2000.

RAVETTI, Graciela e MAGNABOSCO, Maria Madalena. Verbete Carolina Maria de Jesus. In: Catálogo de escritoras brasileiras. Disponível em http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/catalogo/carolina_vida.html. Acesso em 14 dez. 2010.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. “A tradução francesa da linguagem compósita de Carolina Maria de Jesus”. In: *Cadernos de Tradução*. UFSC. v.2, n.28, 2011.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Carolina Maria de Jesus – o estranho diário da escritora vira-lata* [Distrito Federal] 2004. 262p., 297mm (TEL/IL/UnB, Doutor, Teoria Literária, 2004).

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

VOGT, Carlos. “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (O Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus)”. In: SCHWARZ, Robert. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.