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

Uma tradução de bom senso?
Análise das marcas culturais em *La Pierre du Royaume – Version*
pour européens et brésiliens de bon
sens

Fabiana Gabriela da Silva

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
a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alain Marcel Mouzat

São Paulo
2010

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Silva, Fabiana Gabriela da.

Uma tradução de bom senso? Análise das marcas culturais em la pierre du royaume - version pour européens et brésiliens de bon sens / Fabiana Gabriela da Silva ; orientador Alain Marcel Mouzat. -- São Paulo, 2010.

89 f.

Dissertação (Mestrado)--Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos linguísticos, literários e tradutológicos em francês.

1. Literatura brasileira. 2. Tradução (análise). 3. Língua francesa. 4. Sintática. 5. Semântica. I. Título. II. Mouzat, Alain Marcel.

CDD 418.02

A meu pai, com saudades.
A minha mãe e irmão, pelo incentivo de sempre.
A Vinícius, pelo companheirismo, incentivo e paciência.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Alain Marcel Mouzat, que aceitou dirigir minha pesquisa e que me orientou com dedicação.

À Profa. Dra. Regina Maria Salgado Campos, pelo olhar atento, quando a ideia desta pesquisa era ainda um projeto apresentado durante o processo seletivo.

Aos professores de cada disciplina que cursei no mestrado, pela solidez de conhecimentos que me preparam melhor para este trabalho.

Ao Prof. Dr. Gilberto Pinheiro Passos, e à Profa. Dra. Guaraciaba Micheletti, membros da banca de qualificação, pelas preciosas sugestões.

Aos colegas de curso, pelas várias sugestões e amizade.

À Silvia Helena Rigoldi Simões pela atenta correção.

À minha família, namorado e amigos pela compreensão e força.

SUMÁRIO

Introdução	8
1 CARACTERIZAÇÃO DA OBRA.....	14
1.1 O Romance d'A Pedra do Reino.....	17
1.2 O Autor	23
1.3 O Movimento Armorial	24
2. SOBRE TRADUÇÃO	29
2.1 Trabalho Editorial e de Tradução.....	33
2.2 Tradução Cultural	36
3. SOBRE MARCADORES CULTURAIS	41
3.1 A História de uma Tradução – La Pierre du Royaume, de Idelette Muzart.....	42
3.2 Problemas da Versão Francesa de <i>A Pedra do Reino</i>	46
4 DOMÍNIOS DE CULTURA E ESTRATÉGIAS DA TRADUÇÃO	58
4.1 A Tradução da Linguagem Literária de Ariano Suassuna	64
Considerações finais	77
Referências Bibliográficas.....	80

Resumo

A obra *O Romance d'A Pedra do Reino*, do autor brasileiro Ariano Suassuna, é marcada pela cultura regional do Nordeste do Brasil. Ao ser confrontada, através da tradução, com o contexto linguístico-cultural francês, as marcas de regionalidade nela presentes se sobressaem, impondo ao tradutor dificuldades de transposição do texto. Dessa forma, a tradução desse texto para essa outra língua-cultura de chegada não se faz sem conflitos, uma vez que não existem equivalentes exatos na Língua Francesa que deem conta de traduzir os termos culturalmente marcados, as particularidades sintáticas e as nuances semânticas da Língua Portuguesa. Ao tradutor cabe a difícil tarefa de buscar soluções para resolver os problemas referentes à diferenciação linguística e à complexidade cultural, valendo-se, para tanto, de profundo conhecimento da língua – cultura de partida, bem como do contexto social, histórico e cultural em que se insere a obra literária a ser traduzida. Nesse sentido, a presente pesquisa volta-se para a problemática da tradução dos termos culturalmente marcados, apontando e comentando as soluções adotadas pela tradutora Idelette Muzart, ao verter para a Língua Francesa, esse romance de Ariano Suassuna, publicado na França, no ano de 1998.

Palavras-chave: Tradução literária, Marcadores culturais, Realidades de cultura, Modalidades de Tradução, Ariano Suassuna.

ABSTRACT

The novel *O Romance d'A Pedra do Reino*, by the Brazilian writer Ariano Suassuna, is characterized by the regional culture of the northeast of Brazil. When it is compared with the French linguistic-cultural context, the regional traits which are present in this work come to the fore and impose difficulties to any translators. Thus the rendering of this Brazilian novel to a different target language/culture is achieved with conflicts, since there are no exact equivalents in French which allow for the translation of this culturally-marked text, with a very particular syntax and with all the semantic nuances of the Portuguese language. The translator is then faced with the hard task of having to search for solutions which can solve the problems regarding the linguistic and cultural differences of the source text. The translator is also expected to have a profound knowledge of the source language and culture as well as of the social, historic and cultural context to which the literary work to be translated belongs. In this sense this research focusses on the translation of the culturally marked words by showing and discussing the solutions adopted by Idelette Muzart, the French translator who rendered Ariano Suassuna's novel into French in 1998.

Keywords: Literary Translation; Cultural Markers; Cultural Realities; Translation Modalities; Ariano Suassuna

Introdução

Os textos literários deslocam-se no espaço e no tempo e atualizam-se em cada contexto histórico-cultural que deles se apropria. Assim, podemos dizer que a atividade da tradução, ao transportar um texto de uma língua-cultura de partida a uma língua-cultura de chegada, também atualiza o significado desse texto. Mas os contextos extralinguísticos, e mesmo as estruturas linguísticas, não podem se sobrepor facilmente, pois muitas vezes eles se referem a uma realidade que não encontra eco em outra determinada cultura a que se incorpora, resultando em barreiras para o tradutor. De que forma o tradutor pode, então, ultrapassar essas barreiras e resolver os problemas pertinentes à diferenciação linguístico-cultural?

É importante ressaltar que, quando nos referimos ao termo cultura, pressupomos a organização de um grupo, seus costumes e tradições, compreendendo suas práticas culturais, seus produtos e produtores, instituições culturais, meios de produção materiais ou não e de distribuição. Nós atentamos, dessa forma, a um sentido sociológico e antropológico atrelado às produções, ao conhecimento e ao ambiente que conferem uma identidade a um grupo, manifestada nas tradições, crenças, folclore, arte, costumes, normas e valores sociais.

Ao buscar soluções para transpor de uma língua a outra as dificuldades de ordem cultural, o tradutor buscará soluções que terão que ser realizadas pela via escrita, uma vez que tal é o material do livro. O tradutor se valerá de estratégias linguísticas para transmitir elementos tanto linguísticos quanto da realidade geográfica, histórica, sociológica e cultural, também desconhecidos em determinada língua-cultura de chegada.

Essas dificuldades manifestam-se, conforme explica Francis Aubert (2003), na sintaxe, no léxico e na materialidade do texto, denominadas por ele de marcadores culturais. Baseando-se no modelo de Nida, Aubert classifica esses marcadores em domínio de cultura, ou seja, em realidades culturais que se referem aos aspectos ecológicos, materiais, sociais e ideológicos de dada cultura. Conforme Aubert, esses domínios de cultura poderão determinar as modalidades tradutórias, uma vez que, dependendo do grau de tradutibilidade de uma realidade o tradutor buscará um recurso tradutológico específico.

A escolha dessas modalidades pode gerar um texto em outra língua mais

próximo ou mais distante da língua-cultura de partida, produzindo, então, ou uma tradução matricial, que absorve as características da cultura de partida, ou uma tradução assimilativa, que respeita mais a cultura de chegada, revelando um posicionamento político-cultural por parte do tradutor ao adotar estratégias mais estrangeirizadoras ou mais domésticas.

Diante dessas considerações, o tradutor, no desempenho de uma função de mediador, além das habilidades linguísticas, precisa lançar mão do conhecimento de referências históricas, do ambiente natural, das tradições, valores e normas sociais.

A tradução, por outro lado, enquanto atividade cultural, é regida também por relações sociais e políticas, entre países, instituições, empresas de produção e difusão de bens culturais e agentes envolvidos no processo da tradução. Essas relações implicam escolhas editoriais, normas e padrões de comportamento, apresentando, portanto, uma dimensão sociológica da atividade tradutória. Uma abordagem que preza as questões sociológicas da tradução nos ajuda a compreender como se processam as escolhas de determinadas obras, autores e línguas a serem traduzidas. Essa abordagem coloca a tradução não só dentro de uma dimensão sociológica, mas sobretudo de mercado, como um produto de bem simbólico que circula por um espaço que é internacional e distribuído conforme as leis determinadas pelo mercado editorial.

Nesse sentido, esse é um problema que se impõe à tradução francesa da obra que estudamos em nossa pesquisa: *O Romance d'A Pedra do Reino E O Príncipe do Sangue do Vai-E-Volta*, do autor Ariano Suassuna, editada no Brasil, em 1971. É um romance marcado pela cultura regional do Nordeste do Brasil que, num confronto com a realidade e o contexto linguístico-cultural, não encontra equivalente exato para muitos termos culturalmente marcados na obra em língua portuguesa.

Traduzido por Idelette Muzart e publicado na França, em 1998, pela editora Métailié, *La Pierre du Royaume - Version pour Européens et Brésiliens de bon sens*, não se define apenas como uma tradução para outra língua, mas também como uma nova versão do romance de Ariano Suassuna, ainda não publicada em português, criada pelo próprio autor. Por exigência da editora, esse romance teve que ser reduzido para tornar viável sua publicação na França. Considerada a obra preferida de Ariano Suassuna, ele não aceitou alterações significativas no plano narrativo, como aconteceu com outras traduções de autores brasileiros na França, como Jorge

Amado¹, por isso o próprio autor se propôs a realizar a tarefa de redução de seu romance, expressando posteriormente, em entrevista, o desejo de que a obra fosse publicada em português, tal qual a editada em francês.

Romance pertencente ao universo da cultura popular do Nordeste brasileiro, *O Romance d'A Pedra do Reino* emerge de um contexto que reivindica para si o privilégio de representar uma cultura genuinamente brasileira, justificado tanto pela abordagem de elementos de natureza geográfica e sociológica (como o clima diferenciado e a miscigenação de etnias), quanto de natureza cultural, como a presença de traços de uma herança medieval europeia. Por ser, então, um contexto bem peculiar, ao ser confrontado com outras realidades, não só linguísticas, mas também culturais da França, gera uma série de questionamentos acerca da tradutibilidade em geral.

Como dissemos, a tradução envolve também relações entre instituições, empresas de bens culturais, público produtor e consumidor e governos. Partindo da publicação dessa obra de Suassuna na França, podemos estabelecer alguns pontos da relação cultural com a França, que teve um histórico e relevante papel na formação da nossa vida cultural, influenciando a arte, os meios científicos e acadêmicos, e a vida política, principalmente, através das idéias iluministas. De fato, com a Revolução Francesa de 1789, disseminaram-se as ideias libertárias e solidificou-se uma relação entre os dois países mais de admiração por parte do Brasil e de curiosidade pelo país exótico, por parte da França.

Essa relação Brasil-França iniciou-se no período colonial de maneira tímida, através de duas tentativas sem sucesso efetivo de colonização por parte da França, primeiro com a França Antártica, na região da Baía da Guanabara e, depois, no início do século XVII, em São Luís do Maranhão, com a França Equinocial. Nesse período, as relações entre os dois países realizaram-se, sobretudo, através de atividades comerciais baseadas na troca de mercadorias, quando o contato estabelecido entre índios e franceses, pela necessidade dos bens materiais, imprimiu novas impressões advindas do conhecimento de diferentes costumes e modo de vida.

¹, "Jorge Amado já tinha sido vítima deste procedimento e sua *Tereza Batista* só foi editada na sua integridade textual nos anos 90: na primeira edição francesa, faltavam o primeiro e o último capítulos o que resultava num considerável empobrecimento do significado da obra." (MUZART, Idelette. *La Pierre du Royaume - Version pour européens et brésiliens de bon sens: a dupla tradução de Ariano Suassuna*. 1999)

A vinda da Missão Francesa, trazida por D. João VI ao Brasil, depois que a metrópole foi invadida por Napoleão, em 1816, com a intenção de modernizar a colônia, aproximando-a dos padrões culturais europeus, foi um primeiro momento de uma série de forte influência da cultura francesa no Brasil. Os artistas que aqui chegaram, entre eles, Jean Baptiste Debret, Nicolas–Antoine Taunay e Auguste Marie Taunay “criaram um ambiente propício à divulgação da arte francesa e atraíram alguns compatriotas.” (PINTO, 2000, p. 44).

O Romantismo foi outro momento de intensa ligação cultural entre os dois países, pois o artista brasileiro, mesmo buscando afirmar sua brasilidade, não se desvinculou do modelo francês, e os escritores românticos voltaram-se aos valores locais, influenciados por Ferdinand Dennis e inspirados por Chateaubriand.

Dessa forma, a cultura francesa se fez presente no Brasil pelos textos originais e traduzidos e pela presença física de artistas e intelectuais, quase sempre vista com bons olhos, embora haja críticas por parte de alguns de nossos intelectuais, conforme lembra Sandra Nitrini (2001). A recusa e o questionamento de modelos estrangeiros não estão vinculados à desvalorização da cultura francesa, mas sim à busca de valores nacionais, ainda que a própria afirmação de nossa nacionalidade esteja ligada à influência estrangeira, pois a luta pela construção de uma identidade nacional não deixa de ser uma influência estrangeira, uma vez que os conceitos de nação e pátria, também nós os importamos da Europa.

A importância da cultura francesa em nosso país continua até os dias atuais, quando já se estabelece, também, uma presença cultural brasileira em território francês, nas várias linguagens artísticas, como música, arquitetura, pintura. Para este trabalho de pesquisa, focaremos apenas a produção cultural decorrente da tradução de autores brasileiros. Dentro de um contexto de línguas dominantes e dominadas, a Língua Portuguesa está longe de ser uma língua central. Pierre Rivas e Michel Riaudel (2008) apontam algumas dificuldades para tal situação: o posicionamento geográfico da nação, a língua durante muito tempo não institucionalizada, a fraca relação editorial com a antiga metrópole, a ausência de intermediários qualificados e de uma fraca política de auxílio à tradução por parte dos organismos oficiais ou estabelecidos. Segundo os autores, no plano político, algumas iniciativas foram tomadas como eventos oficiais do Brasil e França, entre eles as Belles Étrangères (1987), o Brasil no Salão do Livro (1998) e o ano do Brasil na França (2005), mas Rivas e Riaudel lembram que é preciso uma continuidade a

longo prazo para que haja resultados de maior promoção cultural do país na França.

Em sua tese de doutorado, *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, Marie-Hélène Torres (2001) faz um panorama da tradução de autores brasileiros na França, mostrando a preferência por romances regionalistas, além de um crescente desenvolvimento da tradução do romance urbano, no final do século XX, e, também, de tradução de escritoras brasileiras como Maria José Fleury Monteiro, Rosalina Coelho, Rachel de Queiroz, Nélida Piñon e Clarice Lispector. A tradução brasileira na França conta também com reedições de traduções e retraduições de autores como Machado de Assis.

Em artigo intitulado *A recepção de João Guimarães Rosa na França*, Jacqueline Penjon (2009) comenta que, a partir dos anos 80, o contexto da tradução de obras de Língua Portuguesa do Brasil mudou bastante. Essa mudança deveu-se primeiramente ao reconhecimento dos estudos portugueses e brasileiros como disciplina independente, nas universidades francesas. E, em segundo, Jacqueline Penjon destaca a criação de novas casas editoriais, uma delas a editora Métailié, que publicou Suassuna na França, bem como os eventos culturais, destacados por Rivas e Riaudel, que promoveram a literatura e cultura brasileira.

Assim, o presente trabalho insere-se nesse panorama, despretensiosamente, como uma decorrência dessas relações entre Brasil e França, apresentando-se como uma pequena colaboração para os estudos culturais no que se refere à relação entre os dois países, a partir dos estudos e análise da tradução francesa de *O Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, realizada por Idelette Muzart, e publicada, em 1998, pela editora Métailié.

Temos, assim, por objetivo, estudar a tradução como atividade cultural e, dentro de um objetivo mais específico, analisar as soluções apontadas pela tradutora para os termos culturalmente marcados. Para tal, fizemos um levantamento dessas expressões em *O Romance da Pedra do Reino*, utilizando o modelo classificatório de Francis Henrique Aubert dos domínios de cultura e termos culturalmente marcados. Em seguida, é possível a análise dos procedimentos tradutórios escolhidos pela tradutora, verificando como algumas escolhas deixam transparecer um posicionamento característico político e cultural do tradutor.

A partir dessas colocações, nesta pesquisa, tomamos como prioridade uma abordagem cultural da tradução para, num primeiro momento, apresentar as características particulares ao romance de Suassuna. Essa obra destaca-se pelas

suas características nacionais e, sobretudo, regionais, inserida numa corrente nacionalista e regionalista focada na cultura do Nordeste, parte de um conjunto que é a cultura brasileira, caracterizada pela diversidade. Enfatizaremos, portanto, a cultura do Nordeste como integrante de uma brasilidade, mencionando quais os fatores que a tornam particular dentro dessa diversidade. Trata-se de uma região vista não só pela sua paisagem geográfica e regional, mas também social, manifestada na literatura brasileira por vários autores nordestinos que se destacam no cenário da literatura nacional.

Posteriormente, no capítulo 2, relevamos a tradução enquanto atividade cultural, mostrando o confronto entre as diferenças, dedicando-se o tradutor não apenas à língua, como instrumento de comunicação, mas à língua enquanto manifestação social, histórica e antropológica.

Em seguida, apresentaremos, no capítulo 3, a tradução da obra/versão de Ariano Suassuna, realizada por Idelette Muzart, relatando os caminhos percorridos até a publicação dessa obra na França. É interessante, ainda, comentar os motivos dessa nova versão e as eventuais supressões na versão francesa. Há que se levar em consideração que, para realizar a análise deste trabalho, confrontou-se o texto traduzido com o texto português de 1971, visto que não tivemos acesso ao original, por se tratar de uma versão de Suassuna não publicada em língua portuguesa.

Depois da contextualização da obra, da conceituação da tradução e da definição do assunto de que trataremos neste trabalho, no capítulo 4, comentaremos a respeito das soluções apontadas pela tradutora em relação aos termos referentes ao domínio de cultura ecológica, material, social e ideológica, através do glossário utilizado pela tradutora. E ainda, comentaremos a linguagem marcadamente regional, explorada pelo autor nordestino e analisaremos as escolhas feitas por Idelette Muzart, através de uma comparação entre a versão portuguesa e a tradução.

1 Caracterização da Obra

Ao realizar uma análise que abranja não só o texto em si, mas também os fatores externos à obra literária, como o contexto cultural e a biografia do autor, é possível obter uma compreensão mais ampla de um texto literário.

Por isso, neste capítulo, faremos uma breve explanação sobre o *Romance d'A Pedra do Reino E O Príncipe do Sangue do Vai-E-Volta*, do autor Ariano Suassuna, buscando a caracterização da obra e do contexto de produção, com o objetivo de melhor compreender a proposta desse romance. Posteriormente, nós nos ateremos à problemática da tradução das marcas culturais de *La Pierre du Royaume – Version pour européens et brésiliens de bon sens*, tradução realizada pela tradutora Idelette Muzart e publicada pela editora Métailié, em 1998, a partir de uma versão em língua portuguesa de *O Romance d'A Pedra do Reino*, escrita pelo próprio Suassuna, especialmente para a publicação francesa.

Constituído de enigmas e aventuras, *O Romance d'A Pedra do Reino* trata do depoimento do personagem-narrador Quaderna ao Juiz Corregedor sobre eventos ocorridos na cidade de Taperoá, como o desaparecimento de Sinésio, o Moço do Cavalo Branco, filho mais novo de Dom Pedro Sebastião, padrinho de Quaderna, assassinado de maneira misteriosa. Através do depoimento, Quaderna pretende escrever uma epopeia sertaneja para exaltar a Nação Brasileira. Obra inspirada em fatos reais, é um romance permeado por referências relativas à rica cultura brasileira, especialmente a do Nordeste.

Dessa forma, há que analisarmos n' *O Romance d'A Pedra do Reino E O Príncipe do Sangue do Vai-E-Volta*, uma das características mais marcantes na formação do Brasil desde sua colonização: a diversidade que se manifesta na miscigenação, na colonização diferenciada de cada região do país e na confluência de culturas. Essa diversidade de raças e culturas no Brasil já foi representada por um dos personagens mais conhecidos de nossa literatura, o anti-herói que vive situações inusitadas, o Macunaíma, de Mário de Andrade, pois segundo Cavalcanti Proença (1974, p.24 e 25), “ele representa uma condensação das características brasileiras”, o Macunaíma, “terrivelmente lógico conjunto, verdadeira colcha de retalhos de seda, de cambraia, de chita, mas com a finalidade comum de cobrir.”

Em *A Formação da Literatura Brasileira*, também Antônio Cândido parte dos comentários a respeito dessa diversidade na formação do território brasileiro, explicando que, apesar de ser mantida uma unidade política no país, existe uma diferenciação na formação e desenvolvimento de cada região brasileira. Leva a discussão, ainda, para o campo literário, citando Viana Moog que “procurou interpretar a literatura em função do que chamou ‘ilhas de cultura’, mais ou menos autônomas e diferenciadas, caracterizadas cada uma pelo *genius loci* particular.” (CANDIDO, 1997, p. 298). Com vistas à diferenciação desse *genius loci* é que nos voltamos para o contexto de onde emerge a obra de Ariano Suassuna, o Nordeste, a região “que se destaca na geografia, na história e na cultura brasileira com impressionante autonomia e nitidez.” (CANDIDO, 1997, p.298).

Primeiro local onde os colonizadores aportaram no Brasil e onde se desenvolveu a primeira atividade econômica do país, através da exploração da cana-de-açúcar, o Nordeste tem também a primazia na vida intelectual, “[...] antecedeu e por muito tempo superou a do resto do país.” (CANDIDO, 1997, p. 298). Mas já no final do período colonial, o declínio da cultura canavieira e o aumento da plantação do café e a criação de gado, em São Paulo e Minas Gerais, o processo de urbanização e a vinda do imigrante europeu para o Sudeste e Sul do país, atropelaram o desenvolvimento da região Nordeste. Esses fatores econômicos e sociais, somados ao problema da seca, fizeram com que o Nordeste se tornasse economicamente menos desenvolvido em relação ao Sul e caísse no descaso dos governantes, agravando os problemas sociais da região.

Desde a “Escola do Recife” ou “Geração de 1871”² até os dias de hoje, os escritores nordestinos, conscientes da realidade e dos problemas enfrentados pela região, transpuseram suas críticas e análises para seus escritos, não expressando apenas uma contemplação e orgulho da paisagem geográfica e regional, mas também apresentando a região através dos problemas sociais.

De acordo com Cândido (1997), há três elementos que caracterizam o regionalismo no Nordeste: o *senso da terra* que se refere às condições naturais que condicionam a vida de toda a região, o *patriotismo regional* que se manifesta no orgulho do velho patriarcado açucareiro e das rebeliões nativistas e o terceiro elemento, *exaltação* do Nordeste, que se vincula a uma disposição de reivindicar o Nordeste como a mais representativa cultura brasileira devido à miscigenação ali estabelecida.

² Movimento de caráter sociológico e cultural que aconteceu na Faculdade de Direito de Recife por volta de 1870.

O *Romance d'A Pedra do Reino* apresenta esse universo mítico, social e cultural do Nordeste Brasileiro ao descrever o sertão e as grandes fazendas, em uma obra inspirada em um movimento de cunho sebastianista, ocorrido na região de Pernambuco. Romance pertencente ao Movimento Armorial³, valoriza a cultura popular nordestina e acredita na força da miscigenação como construtora de uma identidade local, elementos que colocam essa obra de Suassuna como regionalista.

Mencionamos, também, que a região Nordeste recebeu traços de uma cultura medieval trazidos pela colonização europeia, marcante até os dias de hoje na cultura popular do Nordeste. Essa tradição chegou através dos colonizadores ibéricos que acreditavam ser “preciso difundir e tornar conhecidos, nas novas terras, os valores dos seus reis, a bondade e a beleza de suas donzelas e a valentia de seus nobres. O romance se prestava muito a isso, sobretudo pelo fato de ser cantado, permitindo uma rápida memorização” (BATISTA, 2002, p. 96). Fatores econômicos e sociais como o latifúndio, o patriarcalismo, a monocultura, o isolamento das grandes propriedades, o afidalgamento dos grandes proprietários e o rígido sistema de classes criaram uma sociedade organizada de forma próxima à sociedade medieval. Nesse ambiente propício, a tradição medieval fixa-se e permanece no Nordeste do Brasil até os dias de hoje. Essa tradição liga-se ao processo de transmissão oral de histórias, das cantorias e desafios dos cantadores.

De acordo com Câmara Cascudo, a esse fator social liga-se também a estrutura familiar, como responsável pela continuidade desse modelo cultural:

A ausência de jornais, o isolamento das fazendas e engenhos de açúcar determinavam uma vida familiar mais intensa. Raramente o chefe saía de casa à noite. A dona, filhos, noras, permaneciam fiéis ao serão habitual, candeeiro aceso, depois da “janta”, fazendo sono, trabalhando as obras manuais, ouvindo a leitura tradicional desses folhetos que vinham de séculos mão em mão, com seu público inalterável (CASCUDO, 1979, p.25)

Temas vindos dessa tradição medieval europeia são bem marcantes na cultura popular e, segundo Cascudo (1979), ganharam a simpatia do povo, que se identificava com as histórias de bravura e coragem, associando as dificuldades vividas pelos heróis dessas histórias com as dificuldades de sobrevivência na região Nordeste, devido aos problemas sociais e à seca. Novelas como *Carlos Magno* e *Os Doze Pares de França*, *A Formosa Magalona*, *A Imperatriz Porcina* e

3 Movimento cultural idealizado por Ariano Suassuna na década de 1970.

João de Calais são, de acordo com Cascudo, as mais conhecidas do povo e aparecem citadas ou recontadas pelo artista popular.

Ariano Suassuna busca inspiração nessa cultura popular para criar seu ambiente ficcional, por isso a tradição medieval está tão presente também em sua obra.

1.1 O Romance d'A Pedra do Reino

Ariano Suassuna é lembrado mais como teatrólogo do que escritor de ficção e romance, mas “combinando lenda e humor, tradição popular e paródia, o dramaturgo paraibano Ariano Suassuna surpreendeu seu público com duas narrativas de fôlego, *A Pedra do Reino* (1971) e *O Rei Degolado* (1972)” (BOSI, 2006, p. 428).

Romance que, segundo o próprio Ariano Suassuna, guardaria, caso tivesse que jogar todo o resto de seus escritos, *O Romance d'A Pedra do Reino*, publicado pela primeira vez no Brasil, em 1971, pela editora José Olympio, é uma narrativa inspirada no Movimento da Pedra Bonita, espécie de movimento Sebastianista, ocorrido entre os anos de 1836 a 1838, em São José do Belmonte, no sertão de Pernambuco. Esse movimento foi liderado por João Antônio dos Santos, em cujas pregações dizia que Dom Sebastião havia aparecido e lhe mostrado um tesouro escondido, além da promessa de que voltaria para transformar aqueles que o seguissem em pessoas jovens, bonitas e ricas. O número de seguidores preocupava o governo, os fazendeiros e a Igreja, por isso o padre Francisco Correia de Albuquerque foi enviado para tentar desfazer o movimento. João Antônio, convencido pelo padre, deixou a região, mas em seu lugar ficou seu cunhado, João Ferreira, que pregava a volta de Dom Sebastião somente se a Pedra Bonita fosse banhada em sangue. Assim, inúmeros sacrifícios humanos ocorreram na região, até a intervenção do governo e dos fazendeiros locais. No dia 18 de maio de 1838, o major Manoel Pereira da Silva destruiu o local, acabando com o movimento.

Suassuna recupera, assim, o episódio no texto *A Pedra do Reino*, subdividido em cinco livros, ao longo dos quais Quaderna, o personagem-narrador, reconstitui a própria história, a de sua família e a da formação do Império da Pedra do Reino, em depoimento ao Corregedor da cidade de Taperoá. Comparado a grandes obras, como *Dom Quixote* e *A Odisséia*, devido ao seu denso volume, esse romance de Ariano Suassuna mistura gêneros literários, dificultando sua

classificação: é epopeia, romance picaresco, farsa ou romance de cavalaria? Ou, conforme sugere Guaraciaba Micheletti, “uma espécie de Sertaneida, Nordestiada ou Brasiléia” (MICHELETTI, 1982, p.4).

Dessa forma, as análises dessa obra levaram alguns teóricos da literatura a reforçarem mais uma vez a difícil classificação do texto de Suassuna em um único gênero literário. O próprio autor classifica sua obra como “uma novela que pretende ser uma epopéia – cheia de lirismo e de sátira - do Nordeste Brasileiro.” (MICHELETTI, 1982, p. 4). Rachel de Queiroz avalia: “se há uma necessidade de classificar o livro dentro de um gênero, então que fique sendo romance mesmo. Pode ainda ser crônica, uma vez que relata casos supostamente históricos, e também, profecia, romance de cavalaria e conto fantástico.”(QUEIROZ, 1972, p. XI-XII). Maximiano Campos diz: “trata-se de um livro disforme mesmo, porque, em algumas ocasiões, a sua força o faz assim. Não é um desses romances bem comportados e lineares, não é um livro mofino. Em certas passagens, temos a impressão de estar lendo, na sua prosa, uma poesia sem métrica, uma maneira paradoxalmente barroca de contar e dizer as coisas” (CAMPO, 1972, p. 630). No posfácio de *A Pedra do Reino*, Campos (1972) comenta ainda ser o romance de Suassuna uma epopeia áspera, sertaneja e mestiça. Mário Martins se refere à obra de Suassuna como “uma epopéia, uma projeção profética e simbólica do futuro no tempo de agora, a expectativa messiânica da redenção dos pobres e da explosão das forças encantadas ‘na terra do alumiar’ simbolizado no Donzel do cavalo branco.” (1977 apud MARTINS; MICHELETTI, 1982, p. 3). Idelette Muzart relata: “é Romance de Cavalaria contemporâneo brasileiro.” (1974 apud MUZART; MICHELETTI, 1982, p.3).

Cabe, no entanto, uma reflexão rápida sobre alguns desses gêneros.

A epopeia narra um conjunto de feitos realizados por um ou vários indivíduos reais, lendários ou mitológicos. Ainda que apresente fundamentos históricos, ela não representa os acontecimentos com fidelidade, mas busca revesti-los de conceitos morais e atos exemplares que funcionam como modelos de comportamento. Dessa forma, podemos dizer que os elementos da epopeia são encontrados em *A Pedra do Reino*, pois Quaderna, o narrador, conta os feitos do lendário Moço do Cavalo Branco e a volta triunfal do personagem para instaurar a justiça social em Taperoá.

Também a farsa aparece n'A *Pedra do Reino*. Caracterizada pelo cômico, é uma narrativa de fatos que não condizem com a realidade. Essa obra segue a farsa não pelo lado moral, mas pela comicidade e pela narração anacrônica de acontecimentos que contrariam o senso comum. É interessante lembrar que muitos feitos narrados por Quaderna não se coadunam com a realidade, criando situações inacreditáveis, como o assassinato do padrinho, numa torre sem janelas e sem acesso pela porta, trancada por dentro. E, ainda, muitos dos episódios mostram a comicidade própria das farsas, como no relato da captura da 'bravia onça', pelo Major Eusébio e da descoberta de que era uma onça desdentada e inofensiva de um velho circo que chegara junto com a Cavalgada.

Características de romance picaresco são, ainda, presenciadas nesse texto de Suassuna. De fato, assim como nesse tipo de romance, a obra de Ariano Suassuna é um relato autobiográfico em primeira pessoa, com uma narração proveniente das diversas e ardilosas experiências pessoais do pícaro. Trata-se de uma novela retrospectiva em que se dá notícia da vida do personagem-narrador desde a infância até o momento em que se efetua a narração, quando Quaderna faz um relato dele próprio, contando a história de sua família e de suas aventuras pessoais, recheadas de esperteza, para convencer ou mesmo confundir o Corregedor.

A novela de cavalaria revela-se no texto de Suassuna através da heráldica, das cavalgadas realizadas na cidade de Taperoá com seus cavaleiros do cordão encarnado e do azul, dos temas advindos dos romances de cavalaria como bem podemos perceber nas referências a Carlos Magno e Os Doze Pares de França por exemplo.

Percebemos, ainda, em *A Pedra do Reino*, uma referência ao universo mítico e ao imaginário, geralmente utilizados por aqueles grupos que vivenciam uma realidade difícil. Por isso, figura mítica no sertão, Dom Sebastião é personificado no personagem de Sinésio, o Moço do Cavalo Branco, que aparece no romance de Suassuna como promessa de voltar para instaurar um reino justo para os que sofrem com o atraso econômico, com a seca da região e as injustiças sociais. O mito Sebastianista, que chegou ao Brasil através dos padres jesuítas, funda-se na crença da volta de um "bom rei", e no século XIX, ao unir-se ao fanatismo religioso, muitas vezes encontrado no sertão nordestino, disseminou-se

e nutriu o imaginário popular. Assim, dado o aparecimento dessas ideias míticas, pode-se falar no registro de uma manifestação milenarista na obra de Suassuna.

Em *O Romance d'A Pedra do Reino*, cuja tradução para o francês é objeto de estudo de nossa pesquisa, Ariano Suassuna faz uso da oralidade para alcançar o efeito expressivo que almeja. Para aproximar-se de um discurso denso em oralidade, Suassuna coloca no romance um narrador-personagem, dando ao leitor a impressão de um texto contado. Conforme Urbano: “A presença de um discurso pessoal (que acentua o seu próprio processo de enunciação) do personagem-narrador representa uma forma familiar de contar [...]” (URBANO, 2000, p. 62).

Para buscar uma expressividade maior, o escritor busca recursos, tanto na linguagem culta como na coloquial, nos desvios gramaticais, nas figuras de linguagem, na versificação, e assim, “os aspectos estéticos da obra literária podem ser alcançados através do texto” (HUDINILSON, 2000, p. 14). Temos então, não uma linguagem literária, mas sim um uso literário da língua, que, conforme Hudinilson Urbano (2000), resulta em uma “mensagem literária” que se caracteriza pela riqueza de efeitos de estilos, predominantemente poética, artificial, expressiva e não-referencial.

Urbano comenta em seu livro *Oralidade na Literatura* que por mais que o autor queira passar uma impressão de texto falado, em que tudo tem que ser contado, algumas características próprias da fala como a correção, a retomada, a explicitação, não são encontradas nessa oralidade literária, o que a difere da língua falada, e faz com que se tenha uma “enunciação enunciada”, ou seja, apenas uma imitação do fazer enunciativo. Descrições de situações extralinguísticas precisam ser realizadas pelo narrador ou personagem, Quaderna, recurso que ocasiona a perda de espontaneidade da língua falada.

Outro exemplo dessa oralidade literária é demonstrada no discurso do narrador-personagem, que fica em um nível diferente do de outras personagens. Quaderna torna-se uma espécie de tradutor da fala de outros personagens, a quem se nega o falar característico e a comprovação da autenticidade das informações.

Conforme já exposto neste trabalho, traços de uma tradição medieval europeia influenciam a obra de Ariano Suassuna, principalmente, pelo uso da

oralidade que predominou durante toda a Idade Média, em texto falado, ou mesmo texto escrito destinado à leitura em voz alta. Para melhor compreendermos esse tipo de oralidade, nós nos basearemos nos trabalhos de Paul Zumthor, que estuda a oralidade medieval e coloca dois conceitos de oralidade. O primeiro é o que conceitua oralidade como uso vocal, fisiológico, representada através da voz que se manifesta como portadora da linguagem “já que na voz se articulam as sonoridades significantes.” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). E o segundo é “um conjunto complexo e heterogêneo de condutas e de modalidades discursivas comuns, determinando um sistema de representação e uma faculdade de todos os membros do corpo social de produzir signos, de identificá-los e interpretá-los da mesma maneira.” (ZUMTHOR, 1993, p. 22). A escolha desses conceitos explica-se primeiro pela presença na transmissão oral de histórias contadas de geração a geração, na recitação de versos, nas cantorias e desafios que se referem ao momento da performance. E em segundo, porque podemos identificar algumas práticas no falar regional do Nordeste que, de acordo com Zumthor (1993), tornam-se comuns a todos os membros do corpo social.

Em *A Pedra do Reino*, o primeiro traço de oralidade manifesta-se ao leitor no plano narrativo, pois se trata do depoimento do personagem-narrador Quaderna ao Corregedor. É através do depoimento de Quaderna que se constrói o romance.

Desde o início do livro, o autor lembra o leitor de que está frente a um texto oral. Podemos verificar, no segundo verso, o verbo *ouçam*, numa clara indicação de história a ser contada:

Nobre Damas e Senhores
ouçam meu Canto espantoso:
 a doida Desventura
 de Sinésio, O Alumioso,
 o Cetra e sua centelha
 na Bandeira aurivermelha
 do meu Sonho perigoso!
 (SUASSUNA, 1972, p. 2) (Grifo nosso)

O recorrente apelo do interlocutor a um público, representado por uma coletividade como se estivesse declamando, é mais um exemplo da oralidade no

texto de Suassuna:

Escutem, pois **nobres Senhores e belas Damas** de peitos brandos...(SUASSUNA, 1972, p. 6) (Grifo nosso)

Para que **Vossas Excelências** não estranhem que eu seja entendido de Onça e bandeira...(SUASSUNA, 1972, p.12) (Grifo nosso)

Este é um pedido de clemência, uma espécie de confissão geral, uma apelação – um apelo **ao coração Magnânimo de Vossas Excelências**. E, sobretudo, uma vez que as mulheres têm o coração mais brando, esta é uma solicitação dirigida **aos brandos peitos das mulheres e filhas de Vossas Excelências**, às brandas excelências de **todas as mulheres** que me **ouvem**.” (SUASSUNA, 1972, p. 6) (Grifo nosso)

É por isso também, que do fundo do cárcere onde estou trancafiado neste ano de 1938... dirijo-me as **todos os Brasileiros**, sem exceção. (SUASSUNA, 1972, p.6). (Grifo nosso)

Um outro aspecto interessante é observado por Idelette Muzart, ao explicar que o *A Pedra do Reino* é um dos textos mais representativos da relação escrita e imagem. O livro apresenta 26 gravuras e:

do ponto de vista literário, as gravuras estão integradas à narrativa e não são nunca redundantes. Em quase todos os casos, uma legenda, que pode atingir uma dezena de linhas, acompanha a ilustração como um discurso intermediário, articulando-o ao discurso principal [...] A imagem adquire, assim, um caráter emblemático. (MUZART, 1999, p. 218).

Ainda Muzart: “A imagem suassuniana elabora-se a partir da gravura popular, num jogo em que texto e imagem vão se construindo reciprocamente, numa troca permanente de referência e reflexos.” (MUZART, 1999, p. 219). Também, n’*A Pedra do Reino*, “as ilustrações referem-se ao conteúdo integrando o discurso narrativo” (MICHELETTI, 1982, p. 34).

“A Idade Média como outras culturas [...] conheceu uma espécie de triângulo da expressão: a voz aí não se distinguia apenas da escritura, mas uma e outra, e reciprocamente, da imagem.” (ZUMTHOR, 1993, p. 126) De acordo com Zumthor (1993), a imagem e escrita juntas podem produzir uma significação mais rica e mais segura.

Conforme Zumthor, algumas imagens podiam ser lidas, como o afresco, o vitral, a fachada da igreja, explicando que elas são “ideologias potenciais, que uma vontade de leitura atualiza” (ZUMTHOR, 1993, p.126).

No texto de Suassuna, a imagem não está presente apenas como um acessório, mas simboliza e insere-se em uma herança medieval. O próprio significado de Armorial, movimento artístico ao qual o romance de Suassuna está vinculado, significa conjunto de bandeiras e brasões de um povo e refere-se à heráldica, à arte e à criação de brasões. De acordo com Idelette Muzart, o escritor armorial vê o texto como um conjunto de imagem + texto, mesmo que a imagem esteja distante do texto, pois muitas vezes as imagens dos folhetos de cordel são reaproveitadas, “o leitor recebe o folheto como um todo, e através da sua imagem o leitor anula a distância entre o texto e imagem, fazendo-a um só” (MUZART, 1999, p. 217).

1.2 O Autor

Ariano Suassuna nasceu em João Pessoa, Paraíba, em 16 de junho de 1927. O autor teve a infância marcada pelo assassinato do pai, que era Governador do Estado da Paraíba, morto por motivos políticos, durante a Revolução de 1930. Após a tragédia, a família de Suassuna passou a residir em várias localidades para fugir das represálias por parte dos grupos políticos adversários, alternando temporadas na cidade e nas fazendas dos tios maternos, onde teve os primeiros contatos com as tradições populares. Radicado definitivamente em Recife, concluiu o atual Ensino Médio, formou-se na Faculdade de Direito do Recife e, em 1964, em Filosofia. Foi na faculdade de Direito que Suassuna começou a envolver-se com o teatro. Conheceu Hermilo Borba Filho, com quem fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco, com o apoio do Departamento de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pernambuco.

Firme em sua posição como defensor da cultura popular brasileira, Ariano Suassuna sempre acreditou na força da cultura local como rica fonte de temas e

formas, valendo-se da literatura popular e da ficção para criar suas peças de teatro.

Apesar de buscar inspiração na cultura popular, Suassuna tem consciência de não ser um homem do povo, por circunstâncias de nascimento e formação, como os verdadeiros exemplos de artistas populares: Patativa do Assaré, Jota Borges e Damásio de Paula. Para Suassuna, o artista popular é aquele que nasceu no que ele chama de “Quarto Estado”, referindo-se ao povo analfabeto e despossuído. Para se referir ao contexto social do Brasil, Suassuna emprega as expressões de Machado de Assis, “Brasil Oficial” e “Brasil Real”, a primeira referindo-se ao Brasil da elite, a segunda, ao povo sem oportunidades.

Muitas vezes tachado de radical no que diz respeito à influência estrangeira na cultura brasileira, Suassuna diz:

Às vezes as pessoas me apresentam como um inimigo das outras culturas. Eu não sou! Seria até um ingrato! Eu devo muito a Molière que é francês, a Goldoni que é italiano, a Cervantes e a Calderón, que eram espanhóis, a Tolstoi e Dostoiévsky, que eram russos. Não é isso. O que não suporto é essa cultura nivelada pelo gosto médio que procura o que, para mim, é o contrário da verdadeira universalidade, ou seja, a uniformização das culturas baseadas no mau gosto. É contra isso que me debato. (SUASSUNA, 2007, p. D11)

É no termo “uniformização”, utilizado pelo autor, que reside talvez o ponto principal do questionamento de Suassuna em relação à influência estrangeira na cultura local. Esse termo refere-se à massificação do processo de produção cultural, que impõe as mesmas características e as mesmas regras de criação para todas as culturas.

1.3 O Movimento Armorial

Nos caminhos da busca de um nacionalismo, de uma literatura que seja genuinamente brasileira, alguns elementos destacam-se dentro de uma brasilidade que se manifesta na valorização da realidade local, e da representação de personagens que simbolizem o brasileiro (índio, sertanejo, caipira). Assim, muitos escritores brasileiros incorporam esses elementos como a

chave para uma construção da identidade nacional na literatura, que se tornou uma forma de “afirmação do próprio contra o imposto.” (CANDIDO, 1975, p. 15).

O orgulho de seu passado histórico colonial e o senso da terra compõem um quadro que privilegia a região Nordeste como uma das formadoras da identidade brasileira. A cidade de Recife foi um dos polos culturais do Nordeste, juntamente com a cidade de Salvador, contribuindo com a construção da identidade nacional. O primeiro movimento cultural em Recife ocorreu em 1870, com a Escola do Recife ou Geração de 1871, movimento que se formou na Faculdade de Direito do Recife, tendo como fundamento a valorização da miscigenação e do homem brasileiro. Os principais nomes do Movimento foram Tobias Barreto, Clovis Bevilacqua, Silvio Romero e Joaquim Nabuco.

Contribuidor de uma identidade brasileira está também o regionalismo literário do Nordeste, que vê na força da “paisagem geográfica e social” da região, condições que possam compor uma literatura genuinamente brasileira.

Mais recentemente, o Movimento Armorial também apresenta uma proposta de criar uma literatura genuinamente nacional, e assim como em outros movimentos, acredita que a representação de um personagem tipicamente brasileiro, fruto da miscigenação entre mouros, índios e ibéricos, está na região Nordeste e vê a paisagem natural como “o ambiente que condiciona tão estritamente a vida de toda a região marcando o ritmo de sua história...” (CANDIDO, 1975, p. 299). Dessa região destaca-se também, como lembra Antônio Cândido, Frei Caneca e Franklin Távora.

Idealizado por Ariano Suassuna, o Movimento Armorial foi lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970, em Recife, com a apresentação da Orquestra Armorial e uma exposição de artes plásticas. O Movimento Armorial contou com a colaboração de um grupo de artistas da região Nordeste, como Francisco Brennand, Raimundo Carrero, Gilvan Samico e com o apoio do Departamento de Extensão Cultural da Pró-Reitoria para assuntos Comunitários da Universidade Federal de Pernambuco, da Prefeitura do Recife e da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. Construído a partir de oposições como oficial e popular, escrita e oralidade, rural e urbano, o Movimento Armorial inspira-se na cultura popular para criar uma arte erudita. Assim, a literatura de cordel, a música de viola, a rabeca, o pífano, o mamulengo, a xilogravura e os festejos

populares são fontes de inspiração para os artistas armoriais. Uma grande importância é dada pelo movimento à literatura de cordel, porque os artistas armoriais veem nesse tipo de literatura as aspirações e o espírito do povo brasileiro, além de ser uma manifestação cultural que reúne três formas de arte: as narrativas da poesia, a xilogravura, que ilustra a capa do livro e a música, através do canto dos seus versos, acompanhado por viola ou rabeca.

O Movimento Armorial limita-se apenas à Região Nordeste, considerada “espaço geográfico, histórico e mítico” (MUZART, 1999, p. 9), e também, “celeiro de tradições”, de onde surge um dos princípios do Movimento Armorial: a manutenção das tradições e da herança ibérica, moura e índia, que para os integrantes do movimento é a verdadeira mistura de tipos humanos que representa o homem do Nordeste brasileiro, um dos símbolos da identidade nacional.

Num movimento intertextual, o escritor armorial faz uma retomada do texto popular através da

[...] manutenção do esquema narrativo do texto popular, com modificações maiores ou menores na cadeia discursiva, segundo processo da retórica popular e oral, com a triplicação da sequência ou a intercalação de outras narrativas [...], modificações importantes ao nível dos agentes, através de novas motivações dos personagens existentes e criação de novos personagens a partir de outras fontes, como o mamulengo e o bumba-meu-boi [...], conservação da língua popular, mas com grafia e correções gramatical eruditos [...]” (1999 apud MUZART; VASSALO, 1993, p. 83)

O Movimento Armorial não está distante de outros movimentos literários brasileiros que também visam a uma valorização de temas e linguagem nacionais. O Movimento Armorial apresenta características do Movimento Regionalista, referindo-se à terra nordestina e às dificuldades da vida local, às tradições culturais da região. E assim, como o Movimento Regionalista, o artista armorial tem uma preocupação sociológica, pois valoriza o homem local como o verdadeiro brasileiro, fruto da miscigenação.

O movimento cultural idealizado por Suassuna aproxima-se também do Movimento Modernista brasileiro pela vontade de criar uma arte que valoriza as características nacionais. Segundo Alembert, o grupo modernista:

[...] lançou-se ao mundo de braços dados com as vanguardas artísticas e culturais européias, mas com o cuidado de não tirar os olhos [...] do ‘caráter brasileiro’, já visto, nessa época, sob, um outro prisma, o da **ambigüidade**; o que nos define culturalmente é a herança latina somada à cultura européia, além de nossa etnia mestiça, influenciada por culturas ‘primitivas’ dos trópicos (ameríndias e africanas). (ALEMBERT, 1997, p.8)

O artista armorial também não quer tirar os olhos desse caráter brasileiro, caracterizado pela mistura de heranças culturais e etnias que, ao invés de chamar de “ambigüidade”, os armoriais chamam de “castanha”. Não é apenas falar do que é nacional, mas é valorizar as características da nossa cultura, falando de nós mesmos, através daquilo que nos compõe, nos constitui. Entretanto há diferença entre os dois movimentos, firmada no fato de que o Modernismo busca uma ruptura com o passado e acompanha as novas estéticas universais, principalmente europeias. O Movimento Armorial, por sua vez, não nega o passado, mas volta-se para ele, mantendo a tradição herdada, apenas renovando-a. Os armoriais não se preocupam em seguir estéticas estrangeiras, mas engajam-se na luta contra a massificação cultural, acreditando que todas as literaturas possuem pontos universais.

Como podemos observar, *O Romance d’A Pedra do Reino* é uma obra representativa da cultura brasileira. Ariano Suassuna faz questão de ressaltar as características ambientais, sociais e, principalmente, culturais da região Nordeste. O seu romance é criado através da recriação das formas populares, por acreditar que elas são rica fonte de inspiração, e que, através do enfoque à realidade local, toca em pontos universais da condição humana conforme comenta Maximiano Campos: “Ariano Suassuna não limitou o mundo à visão do Sertão nordestino, mas, através dessa visão de criador, fez do Sertão um palco gigantesco onde são representados, através dos seus personagens, os dramas da condição humana.” (CAMPOS, 1972, p. 628).

Além de representar a vida cultural do Nordeste, está presente no romance uma visão particular do autor conforme comenta Rachel de Queiroz: “No fantástico cenário está a transfiguração do seu mundo sertanejo – como ele queria que esse mundo fosse, ou como imagina que é. Lembremo-nos de que Suassuna olha para esse mundo coma visão do exilado, ainda na adolescência

arrancado ao seu sertão natal; por isso sempre o descreve muito belo e mágico; por isso tem recuo suficiente para descobrir o mistério onde os da terra naturalmente só vêem o cotidiano.” (QUEIROS, 1972, p. XIII)

Essa visão do universo não só linguístico mas também ficcional e cultural, Idelette Muzart traduziu, ao verter para a Língua Francesa o romance de Suassuna, observando que, conforme Paes (1990), “são ideias e sentimentos alheios que ela enquanto tradutora teve “de tornar seus para poder compartilhá-los, num gesto de *charitas*, com os falantes de seu próprio idioma aos quais a barreira lingüística proíbe o acesso àquela página impressa [...]” (PAES, 1990, p. 30).

2 Sobre Tradução

Conforme Walter Benjamin (1967), para compreender a tradução é preciso voltar-se ao original, uma vez que é nele que se encontra sua lei, assim como a possibilidade de sua tradução. Por isso, no primeiro capítulo desta pesquisa, fizemos uma breve explanação sobre *O Romance d'A Pedra do Reino*, apontando as características desse romance, para, neste momento, voltarmos a atenção para o assunto da tradução propriamente dito.

Em *Tradução. Teoria e Prática*, John Milton inicia seu livro comentando que uma análise das metáforas sobre a tradução é uma boa iniciativa para iniciar e conduzir uma discussão sobre a tradução literária, por isso destacamos algumas das metáforas retiradas de Milton: 'tradutor é como um servo ou escravo', ou que ele é a 'estrela da manhã', é também aquele 'que retira o véu e que fornece a luz'; o tradutor é 'um músico que toca uma peça escrita para outro instrumento', ou 'um fotógrafo que tira uma fotografia de um quadro numa galeria de arte'. O tradutor é também aquele que tem o 'complexo de Judas'. E ainda: 'fazer tradução é como beijar uma mulher através do véu'; 'é verter líquidos de uma jarra para outra'; 'a tradução abre a janela para a luz entrar, ou o contrário, a tradução impede a luz de entrar'; 'trabalho do tradutor é inferior ao original'; é o 'avesso de uma tapeçaria, ou a luz da vela comparada à luz do sol'. As expressões 'traduttore-traditore', 'les belles infidèles' também ajudam a compreender a dimensão conflituosa dessa atividade.

Todas essas imagens refletem o que vários tradutores, poetas, escritores e teóricos da tradução consideram sobre o fazer tradutório ao longo do tempo, sugerindo que a tradução possa ser um trabalho literal ou livre da linguagem.

Cada época privilegia, assim, uma forma de traduzir e cada tradutor também determina o que é tradução para ele mesmo e a desenvolve à sua maneira. Portanto, definir o que é tradução, torna-se uma tarefa subjetiva. Não visamos a prolongar a discussão em torno do que é o fazer tradutório, mas gostaríamos de, neste capítulo, enfatizar que a tradução apresenta uma faceta social, pois sendo literal ou livre, de qualquer forma, ela sempre é um instrumento de intercâmbio e transmissão de conhecimento.

A tradução contribui para a aproximação de leitor e textos, distantes pela incompreensão de uma língua estrangeira, e promove a circulação das ideias entre os países, colaborando dessa forma para o enriquecimento do repertório cultural das nações, ocupando muitas vezes um lugar central dentro de determinada cultura, preenchendo lacunas de um sistema literário, agregando inovações. Assim, naquelas culturas recentemente estabelecidas, a tradução contribui para a cristalização de seu sistema literário. Nos sistemas literários considerados periféricos a tradução pode colaborar com o aumento de repertório. E nas culturas já estabelecidas, a tradução contribui para a introdução de inovações. Observamos, então, que a tradução é uma importante ferramenta que “[...] favorece o acesso a outras leituras de mundo, enriquecendo a rede de intertextualidade, de interdisciplinaridade e de interculturalidade entre os povos [...]” (PONTE e BATALHA, 2008, p. 30).

Uma outra particularidade da tradução encontra-se colocada na tese de doutoramento de Maria Cláudia Rodrigues Alves, quando discorre sobre a importância da tradução como ato de comunicação:

O homem desde sempre traduz; traduz para comunicar suas experiências, seus medos, seus questionamentos num movimento de dentro (de si) para fora. Traduz também para compreender as experiências, os medos e os questionamentos do OUTRO, num movimento do exterior para sua compreensão interior de fora para dentro. Uma das motivações do ato tradutório é indubitavelmente a necessidade de compreender o outro e, dessa forma, vivenciar as experiências do outro. Pela tradução os homens se identificam com modelos ou os rejeitam. Traduzir é um ato social. (ALVES, 2006, p. 173)

Produzida por razões pedagógicas, técnicas, literárias, comerciais e diplomáticas, a tradução é uma atividade que está a serviço da comunidade internacional, propiciando um processo que, segundo Pierre Bourdieu (1974), revela um aspecto social dessa atividade, pois implica escolhas e classificações que se baseiam nas relações de afinidade e de admiração entre os campos culturais, ou em estratégias do público produtor e em motivação do consumidor.

Dessa forma, a tradução está presente em um espaço que é internacional. Utilizando os conceitos de Bourdieu, esse espaço pode ser definido como sistema de produção e circulação de bens simbólicos, que se refere ao “sistema de

relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos” (BOURDIEU, 1974, p. 105). Assim, a tradução, além de ser fruto do que o próprio tradutor acredita ser tradução e do que cada época privilegia ao traduzir, ela é resultado das relações que se estabelecem entre os campos culturais. Concluímos, então, que a observação das práticas de tradução permite analisar um conjunto de questões referentes ao funcionamento dos campos de produção e de recepção culturais. Dessa forma, uma tradução não é estudada isoladamente sem o seu contexto de produção e recepção.

A escolha de textos a serem traduzidos é resultado, também, do interesse político de um grupo e/ou país hegemônico, da relação cultural do sistema literário-alvo com o sistema literário-fonte. Nessa relação entre os contextos de produção e recepção há uma luta pela hegemonia, de um sistema central sobre um periférico, de um repertório canonizado sobre um não-canonizado. Os círculos dominantes, através de normas e textos que aceitam ser legítimos para dada cultura, decidem a posição de uma literatura. Portanto o conceito de canônico e não-canônico, central e periférico, refere-se menos à qualidade dos textos e mais ao poder de um grupo dominante, que é representado pelas academias, instituições de consagração, pela crítica, etc.

O tradutor interage, assim, em um ambiente em que algumas normas são estabelecidas e devem ser seguidas. Segundo Toury (1995), o tradutor deve ser capaz de desempenhar um papel social e, para tal, a aquisição de algumas normas que determinem um tipo de comportamento apropriado é pré-requisito para trabalhar nesse ambiente cultural, pois cada contexto apresenta características particulares.

Essas normas, de acordo com Toury (1995), decidem os rumos de um trabalho: de qual língua fonte traduzir, qual tipo de texto (literário ou não-literário), o que será permitido ou tolerado como conduta, se haverá uma tendência ou obrigação editorialista, e também quais decisões serão tomadas em relação à manipulação do material linguístico, que resultará em omissão, adição, manipulação, ou outras modalidades tradutórias. Não é o conhecimento das normas em si que se faz importante, mas como elas determinam os comportamentos tradutórios.

Podemos observar, então, que o tradutor não realiza apenas um trabalho que parece ser solitário, mas a verdade é que ele trabalha na/para a sociedade à qual ele pertence, e há todo um conjunto de condutas que norteia o seu trabalho. Nesse sentido, o estabelecimento de relações dentro do sistema de produção e de circulação de bens simbólicos forma uma rede de trabalho através da qual decisões serão tomadas em relação às obras que serão postas em circulação. Os integrantes dessa rede estão em contato, possuem certo poder de decisão dentro do grupo e estão localizados em determinadas regiões que não são necessariamente as de sua origem.

Sobre a relação entre tais agentes, Bourdieu comenta:

É preciso apreender as relações objetivas entre os diferentes agentes que contribuem na decisão de publicar, quer dizer, além de comissões e comitês, instâncias especialmente organizadas para este fim, o próprio editor e seu grupo, os diretores de coleções, os leitores, o pessoal administrativo, os conselheiros influentes que podem agir como diretores de coleções oficiais, e enfim, os tradutores, que em mais de um caso orientam a publicação de autores estrangeiros. (BOURDIEU, 1999, p.3, tradução nossa)⁴

Levantamos algumas questões cujas respostas nos ajudam a compreender o papel dessa rede de trabalho: Qual o objetivo de determinada rede de trabalho? Como as pessoas trabalham e interagem? Como são formadas essas redes? Qual a posição de cada membro dentro de determinado grupo, e como sua posição dita seu grau de intervenção?

Conhecer o funcionamento dessa rede de trabalho é importante, pois nos ajuda a compreender “como as pessoas se unem e atuam juntas para produzir traduções, como elas são motivadas e motivam, e como elas são influenciadas e influenciam o grupo social fora da imediata rede de produção” (JONES, s/d, p.10,

⁴ [...] il faut appréhender les relations objectives entre les différents agents qui contribuent à la décision de publier, c'est-à-dire, outre les commissions et les comités, instances spécialement aménagées à cette fin, l'éditeur lui-même et ses proches, les directeurs de collection, les lecteurs, le personnel administratif, les conseillers influents qui peuvent agir comme des directeurs de collections officiels, et enfin, les traducteurs, qui dans plus d'un cas, orientent la publication d'auteurs étrangers.

tradução nossa)⁵.

De acordo com Bourdieu , essas interações:

[...] são determinadas pela estrutura do campo editorial no seu conjunto: é ela, particularmente, que determina o tamanho e a estrutura da unidade responsável da decisão (ela vai de uma única pessoa que decide, pelo menos aparentemente, das pequenas editoras, até o verdadeiro campo de poder diferenciado das grandes editoras); é ela que define o peso relativo, nas relações entre os diferentes agentes, os diferentes critérios de avaliação que os inclina para o lado da literatura ou para o lado “comercial” ou, de acordo com a posição de Flaubert, a privilegiar a arte ou o dinheiro. (BOURDIEU, 1999, p.3, tradução nossa)⁶

2.1 Trabalho Editorial e de Tradução

O trabalho da tradução depende do mercado editorial para sua publicação, assim a tradução fica submissa às leis desse mercado. Por isso, aqui falamos sobre o mercado das editoras, em especial sobre algumas características do mercado editorial na França, pelo fato de que a tradução em estudo neste trabalho foi publicada em tal mercado.

Assim, apesar de lidar com um produto especial - um bem cultural -, como em outros mercados, o editorial possui um público extenso e diversificado socialmente, um grupo numeroso e diferenciado de produtores e empresários e uma grande rede também diversificada de difusão do material produzida. Ele atende não só às necessidades do público consumidor e produtor, mas também às necessidades do mercado de capital.

Bourdieu (1999) define um editor como um “spéculateur inspiré”, um personagem que deve saber conciliar a arte e o dinheiro. Essas definições colocam a questão da paradoxalidade do campo editorial:

⁵ How people join and act together to produce translations, how they are motivated and generate motivations, and how they are influenced by social groups outside the immediate production network.

⁶ [...] les interactions [...] sont déterminées par la structure du champ éditorial dans son ensemble: c'est elle, notamment, qui détermine la taille et la structure de l'unité responsable de la décision (elle va du “décideur” unique, au moins en apparence, des petites maisons, jusqu'au véritable champ de pouvoirs différenciés des grandes maisons); c'est elle qui définit le poids relatif, dans les rapports entre les différents agents, des différents critères d'évaluation qui les inclinent par exemple à pencher du côté du “littéraire” ou du côté du “commercial” ou, selon la vieille opposition chère à Flaubert, à privilégier l'art ou l'argent.

O livro é um objeto híbrido, ao mesmo tempo suporte material reproduzível destinado a ser vendido e portanto a se dar conta de seu valor comercial (indústria de protótipos). Sempre houve ambigüidade entre estas duas lógicas que fazem coexistir uma tarefa artesanal (principalmente quanto ao conteúdo) e industrial (impressão, distribuição). (NÖEL, 2006, p.2, tradução nossa)⁷

Com toda a diversidade que existe no mercado, há uma seleção, quanto ao que será publicado, determinada pelas forças culturais específicas. Lembramos aqui o que é considerado literatura canônica ou não, central ou periférica, de maior ou menor prestígio, fatores que são levados em consideração no momento da escolha de uma publicação.

Na França, conforme explica Sophie Noël, o editor goza de um certo prestígio:

Um elemento essencial se deve ao fato de que o trabalho do editor exerce um prestígio social marcado, principalmente na sua dimensão “engajada”, que remete a uma tradição francesa ainda viva, mesmo nos editores mais jovens, que citam espontaneamente Maspero, Nadeau ou Bourgois como “exemplos de editores” de referência. (NÖEL, 2006, p.5, tradução nossa)⁸

Por isso grandes, médias e pequenas editoras contribuem cada uma à sua maneira com o campo editorial, como explica Bourdieu em seu texto *Une Révolution Conservatrice dans l'édition*. Segundo o autor, cada editora ocupa um lugar no campo editorial, que depende de suas fontes econômicas, simbólicas, técnicas para garantir o poder a ela conferido: “É esta posição estrutural que orienta as tomadas de posição de seus ‘responsáveis’, suas estratégias em

⁷ ...le livre est un objet hybride, tout à la fois support matériel reproductible destiné à être vendu et donc à réaliser des profits, et contenu symbolique par définition non réductible à sa valeur marchande (industrie de prototypes). Il y a toujours eu de l'ambiguïté entre ces deux logiques, qui font coexister une activité artisanale (principalement au niveau de la mise au point des contenus) et industrielle (impression, distribution).

⁸ Un élément essentiel tient au fait que le métier d'éditeur exerce un prestige social marqué, notamment dans sa dimension “engagée”, qui renvoie à une tradition française encore vivace, même chez les éditeurs les plus jeunes, qui citent spontanément Maspero, Nadeau ou Bourgois comme “figure de l'éditeur” de référence.

matéria de publicação de obras francesas ou estrangeiras [...]” (BOURDIEU, 1999, p. 3 e 4, tradução nossa).⁹

Sobre como as traduções são colocadas no mercado francês, Bourdieu destaca duas posições. De um lado estão as grandes editoras, que veem a literatura mais como investimento econômico, sem se preocuparem tanto com o conteúdo, e que traduzem os best-sellers internacionais, frequentemente anglo-saxões. Essas grandes editoras podem pagar direitos autorais elevados, contam com pessoas especializadas para estabelecerem contato com a mídia e colocarem essas obras no competitivo mercado editorial. A preocupação maior é em relação às vendas e não ao processo de tradução em si.

Do outro lado estão as pequenas editoras, que dispõem de um capital menor, que investem na competência linguística de obras menos conhecidas internacionalmente, por serem de países desprestigiados culturalmente. O fato de tais editoras trabalharem com obras de menor custo não significa que a qualidade do trabalho seja inferior, além disso, pequenas editoras têm um trabalho de certa militância muitas vezes de engajamento contra a invasão anglo-americana. Os pequenos editores: “[...] se fazem defensores dos autores e das literaturas de todos os países politicamente e/ou literariamente dominados – isso, paradoxalmente, sem poder contar com a ajuda do Estado que vai para as empresas editoriais mais antigas e mais dotadas de capital econômico e simbólico.” (BOURDIEU, 1990, p.III, tradução nossa)¹⁰

Ainda de acordo com Bourdier, há também uma afinidade de algumas editoras com determinados contextos culturais, revelando a identificação ou a militância delas, através de publicações, que marcam sua posição ideológica, política, cultural no mercado: “Publicar o que eu gosto, é reforçar minha posição no campo” (BOURDIEU, 1990, p.III, tradução nossa).¹¹ As escolhas acontecem sobre a base da homologia de posições em campos culturais diferentes em que há os mesmos interesses, estilos, bem como partidos e projetos intelectuais.

⁹ C'est cette position structurale qui oriente les *prises de position* de ses “responsables”, leurs stratégies en matière de publications d'ouvrage français ou étrangers [...]

¹⁰ se font les défenseurs des auteurs et des littératures de recherche de tous les pays politiquement et/ou littérairement dominés - cela, paradoxalement, sans pouvoir pratiquement compter sur l'aide de l'État qui va aux entreprises éditoriales les plus anciennes et les plus dotées de capital économique et symbolique.

¹¹ Faire publié ce que j'aime, c'est renforcer ma position dans le champ.

Assim, algumas editoras têm uma determinada marca: Métailié edita obras brasileiras traduzidas, Jacqueline Chambon traduz o catalão, Picquier, literatura oriental.

A tradução, enfim, também obedece às leis do mercado editorial, embora a decisão sobre o que será traduzido está vinculada à posição de destaque ou não das línguas e literaturas dentro do espaço internacional, ao público a que se destina a tradução, às motivações diversas que impõem, ainda, decisões sobre o formato, o gênero, a diagramação, etc.

2.2 Tradução Cultural

Desde os primeiros textos traduzidos, a construção de uma teoria e prática da tradução foi conduzida mais por escritores e poetas do que por tradutores propriamente ditos, que discutiam acerca da fidelidade ao texto original, do respeito à língua e cultura de chegada, da tradução da forma e do conteúdo.

Para os tradutores do período denominado *Augustan* (fim do século XVII e século de XVIII na Inglaterra), a tradução deveria ser uma versão livre do texto original, podendo assim sofrer alterações para manter a “chama” desse original e agradar ao leitor, não seguindo, portanto, um “caminho servil”. De acordo com Milton (1998), o período *Augustan* foi a primeira tentativa de representar uma teorização da tradução. Destacamos, nesse período, as ideias de John Dryden, que escreveu sobre o tema da tradução nos prefácios das obras traduzidas por ele. Dryden teoriza sobre três tipos de tradução: metáfrase, paráfrase e imitação. A metáfora seria a tradução literal da obra. A paráfrase ocorreria quando o pensamento e as ideias do autor são mantidos, mas não exatamente com suas próprias palavras, enquanto que a imitação, quando o tradutor retirasse apenas a ideia geral do autor.

Para os tradutores que se inserem na tradição de Tradução Francesa, nos séculos XVII e XVIII, o essencial era manter a clareza do texto original, eliminando tudo o que atrapalhasse a compreensão do leitor. Criou-se, assim, o conceito das “Belles Infidèles”, orientando esses tradutores que “a fim de chegar à clareza de

expressão e à harmonia de som, muitas vezes faziam acréscimos, alterações e omissões nas suas traduções.” (MILTON, 1998, p. 55).

Para a tradição alemã, que se inicia com a tradução da Bíblia de Martinho Lutero e segue até o século XIX, a tradução é vista como importante ferramenta para ampliar o horizonte da língua e da cultura. Por isso, de acordo com Milton, (1998) há na Alemanha grande empenho em traduzir literaturas e culturas estrangeiras.

Dessa forma na Alemanha, manifestam-se, em grande vantagem os estudos para a teoria da tradução. De maneira bem geral, conforme teorizou Sheileimarcher, há dois tipos de tradução: a que leva o autor ao leitor, voltando-se mais para a língua-meta; ou a que leva o autor ao leitor, preservando a estranheza do original. Herder, teórico alemão, por exemplo, orientava-se pela segunda postura, acreditando na fidelidade ao texto original, com a manutenção do “tom”, do “gênio”, da “característica” do original, portanto, da fidelidade ao espírito das obras.

Já a expressão que move o trabalho mais atual de tradução de Ezra Pound é “make it new”, ou seja, renovar. Para Pound, a voz do tradutor deveria ser acrescentada à voz do poeta, assim, em poesia, não deveria ser realizada tradução literal, “seu objetivo era abrir novos caminhos para a apropriação dos clássicos.” (AGUIAR, 2000, p. 18). Para promover esse trabalho de renovação, Pound se valeu, por exemplo, em suas traduções, da utilização de fragmentos de outros escritores e de suas línguas, de métricas diferentes das existentes na língua inglesa e de vocabulário anglo-saxão. Para Ezra Pound, traduzir era um treino para escrever poesia e entender literatura. Em uma teoria da tradução de poesia, Pound destaca três elementos que são a melopéia, a fanopéia e a logopéia, ou seja, o texto poético possui uma propriedade musical, uma propriedade visual e um significado adquirido pelas palavras sozinhas ou contextualizadas.

Outro tradutor, Eugène Nida, vê na tradução uma forma de evangelizar, assim, a importância está em manter o conteúdo e ignorar a forma do original, sugerindo, portanto, uma tradução livre.

Através de um panorama bem geral a respeito de métodos de tradução, pode-se perceber que vários enfoques podem ser dados a essa atividade. Em

nossa pesquisa, privilegiamos uma discussão referente à tradução enquanto atividade cultural, pois abordamos a tradução de um romance regional.

Nesse sentido, a tradução não pode ser vista apenas como um produto final da transferência de uma língua a outra, mas como processo que envolve, além da decodificação de sinais gráfico, fonéticos e sintáticos, uma leitura do contexto social, histórico e cultural a que pertencem autor, tradutor e leitor.

A própria motivação ao traduzir uma obra envolve aspectos outros que não só linguísticos. Não se traduz apenas para dar acesso à compreensão de uma obra, mas por motivos políticos, culturais, pedagógicos, técnicos. A motivação da tradução da Bíblia, realizada por Lutero, por exemplo, está ligada a fatores não só linguísticos, mas também a religiosos e nacionais.

Conforme afirmação de Aubert (1995, p.32): “O ato tradutório é, evidentemente, um ato lingüístico” . E o ato linguístico, enquanto discurso, é visto como enunciado e:

Compreender um enunciado não é somente referir-se a uma gramática e a um dicionário, é mobilizar saberes diversos, fazer hipóteses, raciocinar, construindo um contexto que não é preestabelecido e estável. A própria idéia de um enunciado que possua um sentido fora do contexto torna-se insustentável (MAINGUENEAU, 1991, p. 20).

O texto traduzido carrega marcas de seu contexto original, dessa forma, o tradutor empenha-se em um trabalho não só linguístico, mas também voltado aos elementos culturais que se manifestam no texto e dizem respeito aos costumes, crenças, normas e valores sociais, que se definem de forma diferente em cada local e época.

Nem todos os aspectos de uma cultura são facilmente percebidos, como o vestuário, a alimentação. Outros, porém, como gestos, maneira de se comportar em determinadas situações, o jeito de se relacionar com as pessoas na sociedade requerem um certo conhecimento e vivência em dada cultura por parte do tradutor no momento da transposição a outra língua.

De acordo com Aubert:

cada língua aparece como constituindo um veículo privilegiado de expressão, como um instrumento extraordinariamente rico – ainda que não onipotente – de pensar. De dizer, de fazer e de atuar sobre o mundo, sobre a sociedade, sobre a vivência coletiva e individual. Mais do que isso, a língua se mostra como um constituinte da natureza mais íntimo do ser humano – ainda que não exclusivamente do ser humano -, inserido na história e em cada momento desta história e dos percursos coletivo e individual (AUBERT, 1995, p. 32).

Podemos depreender, ainda, segundo Pêcheux (2006), que a linguagem como instrumento de comunicação é apenas a ponta do iceberg; a linguagem é também prática política, portanto, ideológica. As expressões utilizadas pelos falantes, que são construídas através do tempo e carregam uma carga histórica, política e antropológica, resultam, também, do processo de formação do estado nacional moderno e da imposição das nações dominantes no momento das conquistas e da colonização.

Diante de todos esses desafios, o tradutor apresenta-se para desempenhar um papel de mediador linguístico e cultural. Maingueneau, em seu livro *Discurso Literário*, cita que Patrick Charaudeau fala de “contrato social”, que se refere à existência de normas como convenções aceitas pelos participantes e ao reconhecimento mútuo dos papéis dos participantes e de sua comunicação. Assim, o tradutor precisa reestabelecer o “contrato de comunicação”, tomando um papel de negociador de significados entre dois sistemas sociais e de mediador entre os sistemas de produção e recepção.

O tradutor tem em suas mãos uma grande responsabilidade, pois “[...] a expressão de comunicação intercultural corre o risco de induzir a imagens enganosas. O que entra em contato não são as culturas ou identidades nacionais: a comunicação implica sempre pessoas e são elas que veiculam ou mediatizam as relações culturais.” (LADMIRAL, 1989, p. 11). Por isso, um bom conhecimento da cultura estrangeira se faz necessário para não cair em estereótipos, passando uma imagem enganosa de dada cultura.

Para desenvolver seu trabalho de mediador, o tradutor precisa ter algumas habilidades, como conhecimento da língua escrita, falada e de uma linguagem não verbal. Não pode prescindir do conhecimento sobre a sociedade como um todo: história, folclore, tradição, costumes, valores sociais, conhecimento do

ambiente natural.

Além disso, para aproximar imagens de uma cultura a outra, o tradutor se vale de estratégias de tradução como a adaptação, o empréstimo, o decalque, por exemplo, e de informações no prefácio e de notas de rodapé, glossário e outros paratextos.

Conforme Bakhtin (2006, p. 96):

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.

3 Sobre os Marcadores Culturais

Nesta pesquisa, temos por objetivo verificar como a cultura se manifesta no texto escrito através dos marcadores culturais, ou seja, expressões e palavras marcadas pela língua de partida. Essas marcas podem ser percebidas “na pressuposição, na gramática textual, nos recortes conceituais, na estilística, nos idiomatismos e nas fraseologias, no léxico e, até mesmo na materialidade do texto (leiaute).” (AUBERT, 2003, p. 154).

Por que privilegiar esse tipo de análise na tradução?

Porque a tradução é uma atividade que confronta duas línguas e culturas e, ao tentar sobrepor uma sobre a outra, o tradutor depara-se com obstáculos a serem transpostos, o que faz dessa atividade “campo privilegiado de observação das diferenças lingüístico-culturais que se interpõem à comunicação social.” (AUBERT, 2003, p. 152). Assim, é por meio das diferenças encontradas aí que a tradução encontra sua razão de ser.

Ainda conforme Aubert (2003, p.154), alguns textos buscam uma universalidade, como os textos jurídicos e acadêmicos, mas mesmo assim apresentam algumas marcas culturais. Ele comenta que “textos há, por outro lado, assumidamente inseridos em determinada cultura, ou dela fazendo o seu objeto, sua razão de ser.” Esse é o caso de *O Romance d'A Pedra do Reino*, obra cuja tradução estudamos neste trabalho. Além de ser uma obra regionalista, é a obra de um autor, Ariano Suassuna, que levanta a bandeira em nome da cultura popular brasileira, sobretudo nordestina, e faz questão de que essa cultura esteja presente em toda sua obra, sendo realmente sua razão de ser.

Conforme Aubert (AUBERT, 2003, p. 154): “[...] o romance regionalista, para mencionar um dentre vários pólos opostos, busca no máximo fazer universalmente compreendido o peculiar, o idiossincrático, recorrendo a uma abundância de termos que remetam a esse peculiar, que materializem, na percepção lingüística mais elementos, a alteridade extra-lingüística retratada.”

Essa dimensão cultural e linguística manifestam-se no plano estrutural e discursivo. Assim, além de uma análise sintática, semântica e morfológica, observam-se as expressões ou palavras dentro de um determinado contexto, o que torna esse tipo de análise instável, pois “a marca cultural como referência é

diferente em cada espaço de recepção lingüístico-cultural distinto” (AUBERT, 2003, p. 154).

Qual é a maior contribuição este tipo de análise para o estudo da tradução?

Uma análise do tipo cultural contribui para estabelecer os procedimentos tradutórios utilizados pelo tradutor para resolver os problemas da diferenciação. A utilização dessas modalidades de tradução, conforme Aubert (2006), revelarão um comportamento tradutório por parte do tradutor e seu posicionamento político-cultural, comportamento que resultará em uma tradução matricial, colocando o texto de chegada mais próximo da língua e cultura de partida, ou uma tradução assimilativa, colocando o texto mais próximo da língua e cultura de chegada.

3.1 A História de uma tradução – La Pierre du Royaume, de Idelette Muzart

La Pierre du Royaume – Version pour Européen et Brésilien de bon sens é a tradução de uma nova versão em língua portuguesa de *O Romance d’A Pedra do Reino E O Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, feita pelo próprio Ariano Suassuna, ainda não publicada em português. Editada na França, em fevereiro de 1998, pela editora Métailié, a tradução dessa nova versão de Suassuna foi realizada por Idelette Muzart, num trabalho que compreendeu entre tradução, correção, releitura e reescrita, três anos, segundo a própria tradutora.

Uma redução dessa obra foi imposta pela editora, já que as 635 páginas do original encareceriam muito o custo da publicação, assim, Ariano Suassuna se dispôs a fazer uma reescrita para que sua obra não sofresse alterações consideráveis no plano narrativo.

Em artigo publicado em 2001, *La Pierre du Royaume, Version pour Européens et Brésiliens de bon sens: a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna*, Idelette Muzart conta como se desenvolveu o trabalho de tradução dessa obra para o francês, comentando desde as tentativas fracassadas até a versão publicada em 1998.

Em 1976, Suassuna fez a primeira tentativa de redução do texto, que ele chamou de *A Pedra do Reino, versão para Franceses e outros estrangeiros*

Sensatos, realizando uma variante do primeiro livro. De acordo com Idelette Muzart (2001), as negociações da edição foram suspensas supostamente pela crise financeira da editora. Essa primeira versão de *A Pedra do Reino* foi traduzida para o francês, mas não foi publicada e consta em anexo na tese de doutoramento de Idelette Muzart, cujo tema é o Movimento Armorial. Ainda segundo Muzart, a redução da obra atingiu a estrutura do romance e fez com que Suassuna a revisasse, elaborando uma outra variante não mais destinada exclusivamente à tradução.

Em 1978, essa nova variante se transformou em livro, *Quaderna, o Decifrador: Livro I – A Pedra do Reino ou a Quarta-feira de Trevas*, inédito em português e que não foi publicado nem traduzido devido à retirada do autor da vida pública, fato ocorrido devido ao questionamento de Suassuna sobre seu fracasso cultural ligado ao Movimento Armorial.

Finalmente, em 1994, Ariano Suassuna aceitou uma nova tentativa de tradução proposta por Idelette Muzart e enviou, então, uma nova versão com o título *A Pedra do Reino, versão para Europeus e Brasileiros Sensatos*. Sobre essa nova versão, Muzart (2001, sem paginação) comenta:

O título era evidentemente adaptado da primeira versão reduzida e destinada à tradução (a de 1976), contudo Ariano ao incluir os “Brasileiros” entre os destinatários desta nova obra, manifestou claramente o caráter definitivo desta nova estrutura narrativa e que será algum dia publicado em português.

Há, portanto, de acordo com Idelette Muzart (2001), quatro textos de *O Romance d’A Pedra do Reino*:

- a) *O Romance da Pedra do Reino E O Príncipe do Sangue do Vai-E-Volta*, de 1971;
- b) *A Pedra do Reino, versão para Franceses e outros estrangeiros sensatos*, de 1976;
- c) *Quaderna o Decifrador: Livro I – A Pedra do Reino ou a Quarta-feira de Trevas*, de 1978;
- d) *A Pedra do Reino, versão para Europeus e Brasileiros sensatos*, de 1994, traduzido e publicado em 1998.

No mesmo artigo em que conta as várias tentativas de tradução da obra,

Muzart esclarece porque decidiu traduzir essa obra de Ariano Suassuna:

Eu me sinto objetivamente entre os tradutores que traduzem por amor a uma obra literária: descobriram um autor ou um livro e querem fazer compartilhar aos seus compatriotas – que não têm a sorte de poder ler no original – o prazer desta leitura. A minha leitura de *A Pedra do Reino* foi apaixonada e apaixonante. A tradução do livro tornou-se portanto um objetivo. (MUZART, 2001, sem paginação)

Através do relato da própria tradutora, podemos compreender sua experiência como tradutora de *A Pedra do Reino*, revelando-se leitora privilegiada da obra de Suassuna:

Eu pensava conhecer o livro: afinal tinha lido inúmeras vezes, consultado, anotado, fichado, tinha escrito uma dissertação de mestrado sobre *A Pedra do Reino* como novela de cavalaria e uma tese de doutorado sobre o Movimento Armorial em que a obra figurava e era analisada pormenorizadamente. Tinha feito comunicação, conferências, debates mas nunca havia experimentado esta relação íntima com o texto, este pisar no rasto do autor, este passar pelas próprias palavras as emoções, as dúvidas, as alegrias. A tradução me revelou dimensões da obra que a crítica e a análise não podiam alcançar mas, em compensação, sem este trabalho anterior de longos anos de pesquisa e aprofundamento não somente deste livro senão da obra completa de Suassuna e dos integrantes do Movimento Armorial, nunca teria ousado enfrentar tamanho desafio.” (MUZART, 2001, sem paginação)

Mesmo que as tentativas anteriores de tradução de *A Pedra do Reino* não tivessem dado certo, Muzart não desistiu:

Durante anos, andei nas editoras parisienses, em cada viagem à França, deixava o livro, umas páginas traduzidas e esperava o diagnóstico. Ele sempre foi o mesmo: a obra era magnífica, a tradução de qualidade mas... e no ‘mas’ entrava segundo os anos e as editoras: a crise da edição francesa, a falta de interesse para a literatura estrangeira, o tamanho do livro, o custo da tradução, a situação financeira da referida editora etc.” (MUZART, 2001, sem paginação)

Em 1994, a França lia e a-do-ra-va um escritor brasileiro, que fazia um sucesso inacreditável e vendia até cinco edições paralelas de um mesmo livro. Precisa dizer o nome? Pois era aquele mesmo

que vocês imaginam: Paulo Coelho. Esta situação me deu força para ir à luta novamente. Resolvi procurar desta vez uma pequena casa editorial que tinha 15 anos de existência e um invejável catálogo de autores brasileiros: Machado de Assis, Euclydes da Cunha, Guimarães Rosa, Cornélio Penna e Rachel de Queiróz figuravam, entre outros, na sua 'Biblioteca brasileira'. Não precisei de nenhum esforço para convencer Anne-Marie Métaillé da importância da Pedra do Reino: mencionei a Versão para Franceses e outros estrangeiros sensatos de 1976 e o Quaderna, O Decifrador, de 1978. Poucos meses depois, o contrato estava assinado e Ariano me mandava a versão definitiva, corrigida e transformada em Versão para Europeus e Brasileiros sensatos." (MUZART, 2001, sem paginação)

Fica claro entender, a partir dessas colocações, que "as causas que norteiam o processo de eleição da obra original são diversas, mas quase sempre estão atreladas à relação de poder e fascínio existente entre as nações tradutora e traduzida" (ZAVAGLIA, 2006, p. 230). É o que podemos sentir em relação à tradução de Ariano Suassuna, na França, cuja tradutora e espécie de agente literário apresenta disposição fundamental para a edição do romance. Com inúmeros trabalhos publicados, inclusive de mestrado e doutorado ligados à obra de Ariano Suassuna e ao Movimento Armorial, Idelette Muzart é um agente bem preparado no que se refere ao conhecimento sobre o autor e a cultura particular desse romance.

Anne-Marie Métaillé, proprietária de uma pequena casa editorial, possui motivações particulares para traduzir os brasileiros: estudou Língua Portuguesa, foi aluna de Antônio Cândido na Sorbonne, e teve contato com autores brasileiros como Carlos Drummond de Andrade e Rachel de Queiroz. Junto ao interesse pessoal pela língua e literatura brasileira, uma percepção de mercado a fez voltar-se para autores brasileiros: "Os anos passaram e eu me dei conta de que não havia lugar onde a literatura brasileira era defendida. É uma literatura que tem características fortes e particulares. Então comecei a editá-la, primeiro Machado de Assis, em seguida Carlos Drummond de Andrade" (TORRES, 200, p. 621). Em entrevista a Marie-Hélène Catherine Torres (2001) em sua tese de doutorado, Anne-Marie Métaillé comenta que a escolha sobre quais autores e obras traduzir fica a cargo dos próprios tradutores da casa, confirmando as normas editoriais que orientaram a tradução de Suassuna.

Assim, podemos perceber que, dentro de uma sociologia da tradução, a

escolha do texto de Suassuna foi baseada mais em motivos de afinidade e admiração do que nos do mercado de bens capital, ou nos da tradição literária ou linguística da Língua Portuguesa. A realização dessa obra garantiu-se pelo interesse primordial de uma editora, já divulgadora de algumas obras brasileiras, até mesmo com um catálogo especial destinado apenas à Literatura Brasileira. Lembramos que, em 1969, *O Auto da Compadecida* foi vertido em francês, pela editora Gallimard, em tradução de Michel Simon, outro tradutor com afinidades com o Brasil. A peça de teatro de Ariano Suassuna foi publicada, com o título *Le Jeu de la Miséricordieuse ou le Testament du Chien*, e divulgada em um catálogo de literatura universal, *Théâtre du monde entier*.

3.2 Problemas da versão francesa de *A Pedra do Reino*

Temos na tradução *La Pierre du Royaume* um fato um tanto curioso e inédito. Conforme já expusemos no início deste capítulo, essa é a tradução de uma versão, ainda não publicada em Língua Portuguesa, da obra original *O Romance d'A Pedra do Reino E O Príncipe do Sangue-do-Vai-E-Volta*, de 1971. Apesar de algumas tentativas para obter algum exemplar, não dispusemos dessa versão feita por Suassuna. Portanto, nós nos deparamos com dois problemas: não há versão original para cotejar original e tradução e, por tratar-se de um texto não publicado em português, não há possibilidade nem mesmo de os leitores brasileiros terem acesso ao texto. Podemos, então, considerar *La Pierre du Royaume*, de fato, uma tradução? Optamos por denominar versão por se tratar de um produto modificado em relação à sua forma inicial.

Outro problema que se apresenta, já comentado em *Tradução: A Ponte Necessária – Aspectos e problemas da arte de traduzir*, de José Paulo Paes, é a respeito dos cortes efetuados numa obra literária. Ele comenta as supressões de um editor inglês na obra de Milan Kundera, ao focar a prática americana de condensar livros, atendendo às necessidades do público leitor. Ele ainda lembra a adaptação feita por Monteiro Lobato da obra *Moby Dick*, facilitada para o público infanto-juvenil, ou uma autotradução para o inglês, realizada por João Ubaldo Ribeiro, de seu próprio romance, assunto da Dissertação de Mestrado de Evelin Louise Pavan Ribeiro, defendida na Unesp de São José do Rio Preto, em 2006.

Ainda de acordo com Paes (1990), Guimarães Rosa e Osman Lins foram autores cuidadosos em acompanhar suas versões para outro idioma. O próprio Ariano Suassuna também trocou correspondências com seus tradutores, mas parece inusitada a alteração da estrutura de uma obra, como fez Suassuna, especialmente para a tradução estudada neste trabalho, tendo o especial cuidado em fazer ele próprio as modificações necessárias, criando uma nova versão da sua obra original.

Como não dispomos, então, da versão que Ariano Suassuna fez, nossa análise se concentra na comparação entre a versão francesa e o texto português de 1971. Foi um trabalho mais de supressão de capítulos e reescrita de alguns parágrafos dos folhetos do que de alteração da narrativa, de bruscas mudanças, por exemplo, do destino dos personagens.

Na nova versão, Suassuna privilegiou os livros III, IV, V e apenas o primeiro folheto do livro I, dos cinco livros constituintes *d'O Romance d'A Pedra do Reino, a saber*: I – A Pedro do Reino; II – Os Emparedados; III Os três irmãos Sertanejos; IV – Os Doidos; V – A Demanda do Sangral. Ao privilegiar os livros III, IV e V, Suassuna tornou linear a estrutura do romance, mantendo os acontecimentos principais que ocorreram em Taperoá, retirando os livros I e II onde Quaderna narra sobretudo a formação do Império da Pedra do Reino, a descendência de sua família e a sua infância.

O título dessa nova versão em francês muda o original de 1971 e privilegia o da nova versão feita por Suassuna para a tradução, *A Pedra do Reino Versão para europeus e brasileiros de bom senso*, ficando, pois, o título em francês *La Pierre du Royaume Version pour européens et brésiliens de bon sens*. Já temos, no novo título a constatação de que estamos mesmo diante de uma versão, para além de uma tradução. Então, trata-se de uma outra obra, diferente da original de 1971? Como veremos, Suassuna mantém o mesmo enredo, com alterações em sua estrutura, porque se direciona a um público específico, “europeus e brasileiros de bom senso”.

De acordo com Gérard Genette, o título é um paratexto, ou mais especificamente, um peritexto (informação auxiliar que está dentro do próprio texto), cuja função é identificar a obra. O paratexto é uma produção textual ou não que se coloca ao lado de um texto, contribuindo para complementar ou auxiliar as

informações a respeito dele, ampliando ao leitor, o seu modo de significar.

O título corresponde a uma responsabilidade oficial, ou seja, “é oficial toda mensagem paratextual que o autor e/ou o editor assumem abertamente, e de cuja responsabilidade não se pode esquivar. Assim, oficial é tudo aquilo que, de fonte autorial ou editorial, figura no peritexto autônomo, como o título ou o prefácio original” (GENETTE, 2009, p.16).

O título pode ser formado por: título + subtítulo + indicação genérica. Assim temos que a versão francesa de Suassuna possui um título + uma indicação genérica: *La Pierre du Royaume –Version pour européens et brésiliens de bon sens*. Portanto, possui ligação direta com o conteúdo do texto e uma indicação genérica, definida de maneira funcional, informando que se trata primeiramente de uma versão, e não de seu original, e uma destinação a um público específico. Conforme Genette: “Pode-se definir de forma grosseira o destinatário como ‘o público’, mas essa definição é vaga demais, isto porque o público de um livro estende-se virtualmente a toda a humanidade, portanto, deve-se especificar um pouco mais” (GENETTE, 2009, p.16). No caso da versão francesa de Suassuna, ela é destinada aos europeus, dando a entender que qualquer outra tradução que venha ocorrer dessa obra em outra língua europeia, essa nova versão de Suassuna poderá ser utilizada como texto-fonte, inclusive aos brasileiros, pois conforme Muzart (2001), ao incluí-los no título da edição francesa, Suassuna expressou o caráter definitivo dessa obra, não mais pretendendo qualquer outra alteração.

Quanto às alterações efetuadas por Suassuna, citamos a seguir alguns trechos como exemplo e comentamos as supressões realizadas pelo autor.

Observação 1- *Folheto LI – O Inquérito e*, em francês, *Folheto X – Le Début de l'Enquête*

“O Inquérito” narra, nos três primeiros trechos a seguir, as respostas de Quaderna ao Corregedor, sempre com algum comentário particular a respeito da situação, ou em relação à sua família, ou à sua posição intelectual. Na versão francesa, as respostas são mais simples, sem perderem nenhuma informação importante em relação ao Inquérito de Quaderna, mas sofrendo uma perda em relação à caracterização da fala do narrador. De fato, além de ser um contador de

histórias, o recurso das respostas longas é sempre uma forma ardilosa, que pretende ‘enrolar’ o Corregedor, principalmente, emendando comentários e fatos que não são importantes para o caso do assassinato e desaparecimento de Sinésio, tentando assim, desviar a atenção do Corregedor.

Trecho1

- Vi que tinha conseguido minha primeira vitória contra o Corregedor: porque um acusador que confessa ignorância de alguma coisa sabida pelo acusado perde sempre um pouco de sua superioridade. Agradecendo intimamente a Samuel e Clemente que, talvez sem querer, tinham me fornecido aquela noção importantíssima da minha formação político-literária, expliquei: (p. 269)

— *J'ai senti que j'avais déjà obtenu une première victoire et, plus sûr de moi, j'ai expliqué: (p. 53)*

Trecho2

- É Sr. Corregedor! Como já devem ter lhe dito, também, esse fazendeiro era o parente mais parente que eu tinha neste mundo. Dom Pedro Sebastião era, ao mesmo tempo, meu tio, meu padrinho e meu cunhado. O que, aliás, não era de espantar, num homem que era tio dele mesmo!(p. 270)

- *Oui, Monsieur le Corrégidor! (p. 53)*

Trecho3

- É verdade, Sr, Corregedor! Para falar mesmo a verdade, é mais ou menos impossível saber tudo, ter visto tudo, porque o caso de meu Padrinho e do filho dele, Sinésio, começa, de fato, com a chegada, aqui, do primeiro Barretto da estirpe, no século XVI. Mas, de um ponto de vista menos radical, pode-se dizer que a história começa em 1912, com a chamada “Guerra de Doze”, quando os Garcia-Barrettos e outros chefes sertanejos importantes do antigo Partido Liberal do tempo do Império organizaram uma tropa de 1.200 homens armados e tomaram seis cidades, aqui no Sertão da Paraíba. Eu nasci a 16 de junho de 1897, no auge do “Cerco de Canudos”, que é a nossa “Guerra de Tróia”: estava, portanto, com 15 anos, quando estalou a “Guerra de Doze”! Minha mãe, Maria Suplícia, quando se casou com meu Pai, trouxe para ele, como dote, dada por meu Padrinho, a fazenda “Maravilha” (ou “As Maravilhas”, como era mais conhecida). Infelizmente, meu Pai, com os “percalços de sua atribulada existência”, terminou perdendo de novo tudo o que recebera. Tornou-se, então,

uma espécie de agregado da “Onça Malhada”, a fazenda de meu Padrinho, lugar onde foi encontrar, também, na qualidade de agregados, aqueles que depois seriam meus mestres de Literatura, o Doutor Samuel Wnadernes e o Professor Clemente Hará de Ravasco Anvérsio. Minha virtuosa tia, Dona Filipa Quaderna, também nos acompanhou, pois meu Padrinho resolveu colocá-la ali como caseira da “Onça-Malhada”. (p. 271)

- *C'est vrai, Monsieur le Corrégidor!* (p, 53)

Observação1.2

Há trechos em que Suassuna muda o estilo do discurso, embora não modifique o sentido do original. Assim, não mantém os diálogos do original, mas faz uma espécie de resumo, em único parágrafo, priorizando as informações importantes para o Inquérito.

-Ah! – disse o Corregedor com ar maldoso – Quer dizer que, segundo sua própria opinião, os dois chefes extremistas o senhor mesmo quem avança que os dois chefes extremistas da Vila são o Promotor da Comarca, Doutor Samuel Wand'Ernes, e o advogado e professor, Bacharel Clemente Hará de Ravasco Anvérsio!”

- São esses, mesmo, Doutor! - disse eu. - Não tenho remorso nenhum de fazer essa denúncia: somente assim eu tenho oportunidade de me vingar de todas as ironias, de todos os remoques que esses dois me dirigiam durante toda a minha vida e que eu tive sempre de suportar porque a convivência com os dois era indispensável à minha formação política e literária!

- Anote aí portanto, Dona Margarida, que o acusado, ou melhor o depoente, confessa que os dois chefes extremistas da Vila são o Doutor Samuel e o Professor Clemente. Está certo? - perguntou ele, votando-se para mim. (p. 272)

- *Ah! Vous remarquerez que je n'ai absolument pas mentionné leurs noms - a dit le Corrégidor d'un air mauvais. - c'est vous-même qui les avez nommés. Notez donc, Dona Margarida, que l'accusé, ou plutôt le témoin, confesse que les deux chefs extrémistes de la ville sont le Docteur Samuel et le Professeur Clemente. C'est bien cela? - m'a-t-il demandé, en se retournant vers moi. (p. 54)*

Observação 1.3

Em vários trechos, Ariano Suassuna faz cortes de até três páginas do texto original. No trecho a seguir, Quaderna e o Corregedor têm um longo diálogo a respeito da origem do *cotoco*, mas essa explicação não consta na versão francesa.

Também, na página 276, figura no texto original em português, o desenho da Ipupriapa, uma diaba fêmea, que Quaderna descreve ao Corregedor. Para a versão francesa, de acordo com Idelette Muzart (2002), Suassuna refez as gravuras em forma de vinhetas que se localizam no início de cada folheto. Dessa forma, na tradução, essas figuras são mantidas mas não mais como complemento da narração, como acontece no original, influenciado pelos folhetos de cordel. Segue o trecho da discussão sobre o *cotoco*:

- Que tolice! - comentou o corregedor, meio impaciente. - Essa história vem de muito tempo atrás, Sr. Quaderna! Talvez o senhor não saiba, mas aqui na Paraíba foram muitos os casamentos de homens e mulheres da terra com pessoas de sangue judaico- os chamados “cristãos-novos”. A célebre Branca Dias foi um desses casos. Foi por isso que a Inquisição teve que atuar, aqui na Paraíba, *com mais energia* do que em Pernambuco! - disse ele, fazendo com que eu, imediatamente, me lembrasse do Professor Clemente, de seu inquérito e do Inquisitor, o Visitador Furtado de Mendonça. - É por isso, também, que os pernambucanos inventaram essa história. Segundo eles, todos os paraibanos têm sangue judaico e, conseqüentemente, parte com o Diabo, motivo pelo qual herdaram um pequeno pedaço de rabo, o cotoco, transmitido pelo sangue judaico ancestral. Isso é dito pelos pernambucanos em tom pejorativo, é verdade. Mas não deixa, também, de ser um elogio, porque, segundo eles, é o cotoco diabólico que nos torna irrequietos, ativos e astutos. É um elogio à incansável atividade paraibana! - conclui ele com ar patriótico.

- Acredito, Excelência, que seja uma vantagem nossa, paraibana, e um elogio deles, pernambucanos! Principalmente porque uma linhagem diabólica é uma coisa que pode ser até honrosa, dependendo do tipo de Diabo de quem a gente descende! Meu irmão, que corta, na madeira, gravuras para ilustrar folhetos, desenha diabos em forma de Onça, de Porco e de Bode! Uma vez, baseado numa ilustração da *História do Brasil* de Frei Vicente do Salvador, fez um desenho da Ipupriapa, uma diaba-fêmea do Mar e do Litoral, uma bicha horrorosa que, aliás, desempenhou um papel importantíssimo na odisséia marítima que empreendi e que faz parte da minha Epopéia! Olhe aqui, Sr. Corregedor: aqui estão algumas dessas gravuras, que eu peço que Vossa Excelência mande juntar ao processo!

- O Corregedor olhou as gravuras sem demonstrar interesse e passou-as a Margarida que as colocou ao lado da máquina sem examiná-las. Então continuei:

- Apesar de tudo isso, no meu caso particular, com todo o orgulho judaico-sertanejo, mouro-vermelho e negro-ibérico que sinto, o cotoco me prejudica e muito! Primeiro, ele existe mesmo, em mim, Sr. Corregedor: no fim das minhas costas, o osso que fica entre as duas bundas, tem uma pequena saliência, um pequeno rabo judaico-sertanejo, o cotoco enfim! Depois, não sei se por causa do osso, ou porque a dose de sangue judaico que eu tenho é maior do que a dos paraibanos comuns, o fato é que a coisa mais difícil para mim é ficar sentado num lugar mais de cinco minutos: o cotoco dana-se a incomodar, a bunda dói, e começa a me dar uma agonia da gota-serena, uma gastura na natureza que só passa quando eu me levanto e faço qualquer coisa! Ora, a qualidade mais indispensável para uma pessoa ser escritor é a capacidade de ficar sentado, feito um cu-de-ferro, pensando e escrevendo! É por isso que só agora, graças ao senhor e a Margarida, é que vou fazer meu romance-epopéico, uma Obra de fogo e sangue, “inflamada de furor épico, rubra, empenachada de altivez e de vitórias, dolorosa, das renúncias graves e da vida cantante, por amor a uma defesa, a um símbolo, a um ideal, à Pátria”, como dizia a genial Albertina Bertha! (p. 275 e 277).

Le cotoco, Excellence! Dans le mélange de sangs qui courent dans mes veines, et j'en suis fier, il y a du sang hébraïque et c'est pourquoi, selon certains, j'ai partie liée avec le Diable et j'ai hérité de mon royal sang hébraïque un petit bout de queue, le cotoco. Mais, malgré ma fierté juadico-sertanèje, rouge-maure et négro-ibérique, dans mon cas, le cotoco est très gênant: au bas du dos, l'os qui se trouve entre les deux fesses présente une petite bosse, un petite queue judaïco-sertanèje, le cotoco, quoi! C'est à cause de cela que la chose la plus difficile pour moi est de rester assis au même endroit pendant plus de cinq minutes: le cotoco prend un malin plaisir à m'incommoder, j'ai mal aux fesses et j'en ressens une agonie de tous les diables, une impatience qui cesse lorsque je me lève! Or, la qualité la plus indispensable pour devenir un écrivain est l'aptitude à rester assis! C'est pour cela que, grâce à vous et à Margarida, je vais enfin pouvoir écrire mon “roman épopéique”! (p. 58)

Observação 1.4

Nos trechos abaixo, podemos verificar uma simplificação, feita por Suassuna, encurtando o texto, mas sem tirar informações importantes ao texto.

“Ora, Sr. Corregedor, a história de meu Padrinho e de Sinésio tinha todos aqueles ingredientes de façanhas, assassinatos, brilhantes reveses, terríveis perfídias, combates sanguinolentos etc.”

“Comme vous le voyez, Monsieur le Corrégidor, l'histoire de mon parrain et de son fils, Sinésio, avait tous ces ingrédients dans sa recette”.p 58

Observação 1. 5

No trecho 1, a seguir, destacamos em negrito, as frases que não foram mantidas na versão francesa. Essas frases expressam o ponto de vista particular de Quaderna sobre diversos assuntos e comentários a respeito de sua formação intelectual. No trecho 2, um fragmento transcrito das três páginas do original que versam sobre a posição monarquista de Quaderna, que defende a monarquia de sua família, e de seu mestre Samuel Wan d'Ernes, fiel à Casa de Bragança, e que não constam na versão francesa.

Trecho1

- **Se fosse apenas uma opinião minha, eu aceitaria que Vossa Excelência discordasse.** Mas quem disse isso é o Doutor Gustavo Barroso, homem acadêmico, oficial, consagrado e portanto indiscutível. Diz ele que, **assim como no mundão lá de fora existe** a “Legenda Dourada” **das vidas e dos milagres dos santos**, aqui no Sertão a crônica das rebeliões, das emboscadas, das lutas e vinditas familiares forma uma espécie de “Legenda Ensangüentada”. Gustavo Barroso, como integralista, é um dos autores preferidos do Doutor Samuel. **No dia em que Samuel me leu esse trecho de Literatura acadêmica, vi que essa noção me era indispensável e adotei-a como uma das idéias centrais de minha bagagem literária de Epopeieta.** Além disso, li num artigo do Almanaque Charadístico que não é qualquer feito que pode fornecer assunto para uma Epopéia: são as “façanhas de guerreiros e capitães ilustres; reis que decaem; tiranos assassinados. Brilhantes reveses; quedas de tronos, coroas e monarquias; terríveis perfídias e combates sanguinolentos”. Dizia ainda o artigo do Almanaque que “as Epopéias sempre têm, por personagens, reis, guerreiros, princesas e fidalgos que passam por grandes vicissitudes em algum cerco ou retirada ilustre”. **Ora, Sr, Corregedor, a história de meu Padrinho e de Sinésio tinha todos aqueles ingredientes de façanhas, assassinatos, brilhantes reveses, terríveis perfídias, combates sanguinolentos etc.** Mas eu para arranjar, aqui neste País republicano e neste Sertão brabo, uns dois ou três fidalgos decaídos e Reis assassinados, só podia fazê-lo sendo monarquista, não tomando conhecimento da proclamação da República **e adotando alguns tópicos da pensamento de Joaquim Nabuco, de Oliveira Lima, do Doutor Samuel Wan d'Ernes, de Gustavo Barroso e de outros extremistas fidalgos da Direita brasileira!** (p. 278).

- *C'est la partie monarchique, due à l'influence reçue du Docteur Samuel! Un de ses maîtres est Gustavo Barroso, écrivain qui, ayant appartenu à l'Académie Brésilienne des Lettres, est un homme officiel, consacré et donc indiscutable. Selon lui, la chronique de nos rebellions, embuscades, luttas et vengeances familiales forme, ici au Sertão, une espèce de Légende Sanglante, au lieu de la Légende Dorée. J'ai lu, d'autre part, dans un article de mon livre de chevet, l'Almanach Charadistique et Littéraire luso-brésilien, que ce n'est pas n'importe quel événement qui devient le thème d'une épopée: ce sont les “ hauts faits de guerriers et de capitaines illustres, les rois qui tombent, les tyrans assassinés, les brillants revers, la chute de trônes, couronnes et monarchies, les trahisons terribles et les combats sanguinolents”. Cet article affirmait aussi que “ les*

épopées ont toujours, comme personnages, de rois, des guerriers, des princesses et des gentilshommes qui connaissent de grandes vicissitudes pendant un siège ou une retraite illustre.” Comme vous le voyez, Monsieur le Corrégidor, l’histoire de mon parrain et de son fils, Sinésio, avait tous ces ingrédients dans sa recette. Mais pour que je puisse trouver, dans ce Brésil républicain et prosaïque, dans ce Sertão pauvre et sauvage, deux ou trois gentilshommes ruinés et au moins un roi assassiné, la seule solution qui me restait était d’être monarchiste et de ne pas me soucier de la proclamation de la République! (p. 59).

Trecho 2

- E o Doutor Samuel Wan d’Ernes também é monarquista?
- Samuel é mais ou menos como Frederico Feital, personagem de *A Renegada*, de Carlos Dias Fernandes. Segundo este genial *romanceiro* paraibano, Frederico Feital “não era monarquista por convicção. No fundo, pouco lhe importavam, a seu temperamento de artista, os regimes políticos. Era seu gênio paradoxal que o enfileirava anonimamente à mínima e obstinada Falange, ativa e coerente, dos Oupretos e Andrades Figueiras. Sendo o Partido Monárquico Brasileiro o baluarte feudal dos Nobres que se destacavam por virtudes intrínsecas, Feital, que detestava as coisas vulgares e não acreditava na evolução das massa plebéias, corruptoras do bom-senso e do bom-gosto, comungava as idéias monárquicas para se sentir honorariamente incluso naquele rol de Excetuados ilustres”.
- Bem, quer dizer que ele é ou não é monarquista?
- É, se bem que de um modo muito diferente do meu. Por exemplo, Samuel mantém fidelidade à Casa de Bragança.
- E o senhor?
- [...]
- Eu posso dizer, de certo modo, que mantenho fidelidade à minha própria Casa.
- [...] p. 279

Observação 2

Do *Folheto LVIII – A aventura da Onça Mijadeira*, em francês, *Folheto XVIII*

- *L’Aventure de l’Once Pisseuse*.

Conta a respeito da chegada da estranha cavalgada à cidade de Taperoá, quando onças são soltas na rua da cidade pelos participantes da cavalgada e Dom Eusébio enfrenta uma delas.

Destacamos mais um trecho que mostra a supressão de informações sobre um desfalque financeiro dado pelo personagem Dom Eusébio. Em alguns trechos, Suassuna acrescenta, ainda, diálogos onde não havia, como espécie de esclarecimento, importante talvez mais para o leitor francês do que para a

narrativa propriamente dita. Em outros trechos, suprime diálogos entre Quaderna e o Corregedor, privilegiando o discurso indireto.

- Esse foi um ato, aliás, Sr, Corregedor, que me levou a admirar cada vez mais a coragem nunca desmentida daquele meu grande amigo, O Paladino do Povo, o único verdadeiro Paladino que conheci, sempre pronto a arriscar sua preciosa vida por seus ideais e pela Justiça! **As pessoas que não têm conhecimento das coisas, viviam falando dele, dizendo que Eusébio tinha sido aposentado do seu lugar de funcionário público “depois de uma história de desfalque, na qual ele só não tinha sido preso em atenção a seu honrado e ilustre irmão, o Comendador Basílio Monteiro, e também porque este Brasil é um país sem jeito”.** Diziam que Dom Eusébio era um mentiroso terrível, “um infame maldizente, falcatrueiro e sem escrúpulos, capaz de jogar lama sobre as mais ilibadas reputações da rua”. Mas eu, que tenho cá, minhas opiniões, respondia sempre que Dom Eusébio tinha alguns defeitos, como todos nós, mas nenhum dos defeitos dele era pequeno, vulgar e mesquinho: eram todos grandes, generosos e avultados. Suas mentiras eram enormes, heróicas, urdidas com típica coragem. Até o desfalque que ele dera, não tinha sido, absolutamente, um desses desfalques mesquinhos, sujos e miúdos de funcionário público, não: fora logo um desfalque para valer, um alcance de empenar, um desfalque à altura da grande alma do nosso Paladino do Povo. Seguindo Samuel, eu explicava que “uma coisa é uma alma pura e outra é uma alma grande”: Eusébio não seria talvez uma alma pura, mas era, sem dúvida, uma alma cheia de grandeza. E que era homem corajoso, isso não há mais quem discuta, mesmo entre as pessoas que não gostavam dele, na rua. O que acontecia é que ele era um pouco azarado em seus aspectos de coragem. Em seus momentos de mau humor, Eusébio se virava por cima de mim, por causa de sua má-sorte. Chamava-me “O Covarde Sortudo”, e apelidava-se a si próprio de “O Valente Azarado”, acrescentando que, eu “tinha sorte na covardia”, e ele era “azarado na coragem”. Se ele tinha razão no que se referia a mim, não sei, mas, em relação a ele, era verdade. Naquele dia, por exemplo, como eu vinha dizendo, foi Dom Eusébio Monturo a única pessoa que teve coragem de ficar na Praça. Ao se ver sozinho, “cercado só de feras e de fujões acovardados”, como ele me contava depois, gritou, com voz desafiadora, como era de seu costume nas ocasiões de perigo: - “Covardes! Correndo e desmoralizando o Povo Sertanejo! Mas O Paladino do Povo não corre não! Onélia, traz o meu rifle!” (p. 338)

- *Cet acte, Monsieur le Corrégidor, ne fit qu'accroître mon admiration pour le courage de mon grand ami, le seul véritable paladin que j'ai connu, toujours prêt à risquer sa précieuse vie pour ses idéaux et pour la Justice ! Se retrouvant seul, « encerclé de bêtes féroces et de lâches fuyards », comme il me le raconta lui-même plus tard, il se mit à crier sur un ton de défi, comme c'était son habitude dans les moments de danger : « Bande de lâches ! En fuyant, vous foulez aux pieds l'orgueil du peuple sertaneje ! Mais le Paladin du Peuple ne fuit pas ! Onélia, donne-moi mon fusil !*

-Onélia ? – s'étonna le Corrégidor.

- C'était le nom de sa femme, Excellence ! (p. 107)

Observação 3 - Folheto LIX – O Grande Pretendente, em francês, Folheto XIC – Le Grand Prétendant

Nesse folheto há outro exemplo dos cortes realizados e que se referem a informações secundárias aos acontecimentos principais do romance, bem como aos comentários e intervenções do personagem-narrador Quaderna.

Ao voltarem, porém, aperceberam-se de que os três já tinham sumido da Praça. **Porque, Sr. Corregedor, a maior sensação daquela tarde memorável ainda estava para acontecer. Nem foi, propriamente, a entrada sensacional dos Cavaleiros, nem a libertação dos bichos, nem a aventura, azarada mas paladínica, de Dom Eusébio Monturo. Foi que o Frade, o rapaz do cavalo branco e o Doutor, tendo se dirigido, assim que a Praça se esvaziou, para o cartório de Seu Belo Gusmão, inteiraram-se, lá, de que essa modelar repartição já fechara suas portas desde o meio-dia.** Encaminharam-se, então, à casa do Juiz da nossa Comarca, o Licenciado Doutor Manuel Viana Paes. E, esbarrando os cavalos à sua porta, interpelaram o Magistrado pela voz do Doutor: -“Temos a honra de falar ao Doutor Manuel Viana Paes, Excelentíssimo Senhor Juiz de Direito da Comarca de Taperoá?” De cima de um armário onde tinha se encarapitado com medo, o Juiz respondeu com voz insegura: - “Sou o Doutor Manuel Vianna, mas se Vossa Senhoria ainda tem alguma Onça aí, peço-lhe que me evite a companhia dela!” **Esclareço a Vossa Excelência. Sr. Corregedor, que, apesar de formado e esclarecido, o Doutor Manuel Viana Paes é um sertanejo, da Ribeira do sertão do Rio do Peixe, de modo que não deixava de acreditar nuns certos rumores que correm, por aqui, a respeito de quem é comido por uma Onça – ou devorado por um Jaguar, para ser mais tapirista e epopéico. Segundo certos adeptos do Catolicismo sertanejo, quem tem a desgraça de ser comido por uma Onça, não ressuscita no último dia não, quem ressuscita é a Onça! Por isso, meio cismado, o Doutor Viana, sempre de cima do armário, indagou ainda, cauteloso: - “Quem é o senhor?... (p. 341)**

*- En revenant, ils s'aperçurent que les trois étrangers avaient disparu de la place : en effet, le moine, le Docteur Pedro et le jeune homme au cheval blanc s'étaient dirigés vers la maison du Juge de notre district, le Docteur Manuel Viana Paes. Lorsque les chevaux arrivèrent à sa porte, le Docteur appela le magistrat : - Pouvons-nous prétendre à l'honneur de parler à son Excellence, Monsiuer le Juge de Taperoa ? » Du haut de l'armoire où, tremblant de peur, il s'était réfugié, le Juge répondit d'une voix incertaine : - « Je suis le Juge, mais si vous avez encore une once par ici, veuillez m'éviter sa compagnie ! **Il est contraire à mes principes d'être dévoré par des félins !** » **Il faut préciser, monsieur, qu'on raconte par ici que si quelqu'un est dévoré par une once, il ne ressuscitera pas au dernier jour mais c'est l'once qui ressuscitera à sa place !** C'est bien pour cela que, méfiant, le Docteur Viana, toujours du haut de son armoire, demanda encore, par prudence : - Qui êtes-vous, Monsieur ? [...] (p. 110)*

Dessa forma, se comparados os textos brasileiro e francês, fica clara uma interferência. Como não contamos com a versão portuguesa dessa obra, não podemos afirmar com certeza, apenas se as supressões efetuadas foram realizadas todas pelo próprio Ariano Suassuna ou se Idelette Muzzart, como opção de tradução, também fez alguns cortes. Observamos, ainda, que a versão francesa de *A Pedra do Reino* ficou bem mais concisa, não perdendo no plano narrativo, mas talvez, em algumas características próprias da riqueza de gêneros literários e da grandiloquência que marcam o discurso do personagem-narrador Quaderna e o discurso do falar nordestino.

4 Domínios Culturais e Estratégias de Tradução

Edward Said conta em *À Contre-Voie*, sua experiência no trabalho de transposição linguística e cultural a que foi obrigado a realizar frente à confrontação de duas línguas e culturas diferentes:

O mais interessante para o autor que eu sou era este sentimento permanente de tentar traduzir experiências vividas não somente em um ambiente longínquo mas também em uma língua diferente. Todo mundo vive sua vida em uma determinada língua; a experiência de cada um é absorvida e memorizada nesta língua. A ruptura fundamental na minha vida é aquela que separa o árabe, minha língua materna, e o inglês, minha língua escolar e, conseqüentemente minha língua de expressão como universitário vivida em uma outra – sem contar as numerosas misturas e passagens operadas por mim entre duas línguas – era uma tarefa complicada. É difícil explicar, em inglês, as distinções verbais (assim como as ricas associações) que o árabe utiliza para diferenciar os tios paternos e maternos (...) (SAID, 2002, p. 14 e 15)

Através desse depoimento, podemos verificar como a atividade da tradução não se faz sem conflitos. Ao buscar uma equivalência de termos em outra língua, muitas vezes esse equivalente não existe de maneira exata, pois a língua, sendo um sistema de representação do mundo e de seus eventos, nem sempre esse mundo e esse evento coexistem da mesma maneira nas diversas culturas.

De acordo com Georges Mounin (1975, p.57 e 58), podemos depreender duas situações. A primeira mostra que cada língua concebe os acontecimentos de forma diferente:

De acordo com a tese humboldtiana, a situação das diversas línguas frente ao mundo da experiência humana é exatamente a mesma: elas falam de um mesmo objeto mas nunca a partir de um mesmo ponto de vista, o que designam é o mesmo mundo; contudo o que exprimem não é nunca precisamente a mesma experiência desse mundo.

A segunda constata que, mais recentemente, os linguistas falam não apenas de uma diferença na estrutura da língua, mas também em uma diferença

de realidades:

Admita-se hoje em dia que existem 'culturas' (ou 'civilizações') profundamente diferentes, que constituem, não outras tantas 'visões de mundo' diferentes, mas outros tantos 'mundos' reais diferentes. E propôs-se a questão de saber se esses mundos profundamente heterogêneos se compreendem ou podem compreender-se (vale dizer, também traduzir-se). (MOUNIN, 1975, p. 63).

Assim, temos que um dos problemas da tradução não é apenas a transposição das estruturas linguísticas mas também de realidades diferentes: “Os hiatos entre duas culturas dadas somam-se às dificuldades opostas pelas próprias línguas à tradução total.” (MOUNIN, 1975, p. 71). O que vai gerar uma diferença entre as culturas não é apenas o distanciamento e a diferenciação de espaço, mas também de tempo. Assim, mesmo dentro de uma mesma cultura, o texto pode refletir não só diferenças linguísticas, como também culturais.

De que forma podemos identificar o marcador cultural dentro de um texto? Conforme Aubert (2006, p.33): “A situação de diferenciação (de contraste), constitui-se, portanto, em *conditio sine qua non* para a percepção da existência da marca cultural.” Assim, é através da confrontação que podemos ressaltar as diferenças, por isso a tradução se mostra como atividade privilegiada para a abordagem da diferenciação cultural.

Ao analisarmos o marcador cultural, não estudaremos as línguas enquanto sistema, mas, como “atos de enunciação, de fala, de produção verbal, que se realizam, por definição, em contextos e co-textos específicos”. Reforçando: “a marca cultural, vincula-se (a) à lingüística externa a (b) à situação discursiva. Nesse sentido, não é um fenômeno da língua (*langue*), e sim da fala (*parole*)” (AUBERT, 2006, p. 27 e 33).

No texto literário é relevante estudar como os marcadores culturais se manifestam no texto, pois a obra literária por ser contextualizada implica identidade cultural, dessa forma, a questão da alteridade textual não será posta de lado, mas será amplificada. Logo no momento da escolha de uma obra a ser traduzida, pode-se também perceber “a maneira pela qual a diferença intercultural ou a presença do outro será sentida na cultura de chegada”, diferença que “pode ser mantida, realçada ou diminuída.” (ZAVAGLIA, 2006, p. 230).

A obra de Suassuna que estudamos apresenta de modo intencional uma realidade peculiar da cultura brasileira, mostrando e realçando elementos próprios do ambiente natural e social da região Nordeste. Dizemos que esses elementos aparecem de forma intencional, pois como obra armorial pretende valorizar as características da cultura local, em *O Romance d'A Pedra do Reino*, Suassuna utiliza esses elementos como material principal para compor seu romance, por isso, podemos caracterizar como marca de brasilidade no texto de Suassuna: a ambientação do romance que se passa no sertão da Paraíba; a descrição do local, do clima e vegetação; os personagens que povoam esse romance, sertanejos, cangaceiros, cabras, mulheres-damas, fazendeiro, todos tipos humanos próprios da terra; o relato de festejos populares, como Cavalo-Marinho, Bumba-meu-boi, Pastoril, Nau Catarineta, Auto dos Guerreiros, Cavalhadas; os versos que remetem a histórias que requerem de seus personagens bravura e coragem, ou que relatam sempre alguém como o covarde e o corajoso, típicos das histórias da literatura de cordel; a linguagem peculiar da região; referência a eventos, personagens históricos e artistas do Brasil, principalmente da região Nordeste.

Esses elementos impõem alguns problemas à tradução francesa, no sentido de que a realidade geográfica, social e cultural, precisa ser explicitada ao leitor francês de alguma forma. Diante das dificuldades impostas à tradutora, ela buscará soluções oferecidas pela própria língua de chegada e pelos conhecimentos da Língua Portuguesa e da cultura particular desse romance.

Ao buscar uma solução para a tradução dos termos culturalmente marcados, o tradutor se vale de algumas estratégias denominadas por Aubert de modalidades da tradução: transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, explicitação, modulação, adaptação.

Alguns termos linguísticos referem-se a uma determinada realidade histórica, antropológica e cultural de dada cultura. Baseados no modelo de Francis Aubert, que se espelhou nos trabalhos de Eugene Nida, definiremos essas realidades de domínios de cultura e são divididos por campos específicos: domínio ecológico, domínio da cultura material, domínio da cultura social e domínio da cultura ideológica. Os termos pertencentes ao domínio ecológico referem-se aos elementos da natureza em estado bruto, que não tenham sofrido

nenhuma alteração pela mão do homem. Os termos do domínio da cultura material designam objetos criados ou alterados pela ação humana, ou também, uma atividade desenvolvida pelo homem. Os termos da cultura social referem-se à organização do homem em classes sociais, à hierarquia social, às funções sociais e profissionais e às atividades e eventos que estabelecem, mantém ou transformam essas relações. Os termos que se referem ao domínio ideológico compreendem aqueles que designam seres, objetos e eventos que pertençam a um sistema de crença.

Através desses termos “é possível mergulhar no imaginário social e cultural do espaço em que o texto foi gerado” (Taillefer, 2004, p. 33). Podemos, assim, perceber que “a maior ou menor dizibilidade de uma cultura na língua de outra cultura depende não apenas – talvez nem prioritariamente – dos recursos de expressão disponíveis, que podem revelar-se mera decorrência da atuação de outros fatores. A própria existência e/ou utilizabilidade de tais recursos depende de fatores extra-lingüísticos [...]” (AUBERT, p.157, 2003).

Para analisarmos os termos culturalmente marcados em *La Pierre du Royaume* e comentarmos as soluções apontadas por Idelette Muzart, iniciaremos pelos comentários a respeito do glossário que tradutora adotou e que se encontra no final da versão traduzida.

Primeiramente apresentamos no quadro abaixo os 89 termos que se referem à realidade cultural, divididos em domínios de cultura.

Quadro dos Domínios de Cultura

Domínio Ecológico	Caatinga, suçuarana, cardina, brauna, caititu, erva-moura, urubu, jurema, manacá, juriti, favela, angico, bogari, pau-brasil, mandacaru, malacacheta, par d'arco, canguçu, carcará, concriz, cumaru, corisco jacu, macambira, malícia, maracajá, pedra-lispe, quixabeira, siriema, sertão, tejuacu, umbuzeiro, xiquexique, catuaba, cajá,
-------------------	---

Domínio da Cultura Material	Reisado, pastoril, folhetos, romance, romanceiro, cantoria, desafios, ponteados, baião, armorial, cachaça, mamulengo, berimbau, repente, toadas, rasgas, lumiaras, aralume, azulejo, Bumba-meu-boi, cabinda, cavalo-marinho, Jeu des Guerriers (Auto dos Guerreiros), marimbau, monturo, mulungu, Nau Catarineta, sobrado, fazenda, sesmaria
Domínio da Cultura Social	Cangaceiro, beato, cabra, fazendeiro, cantador, Dom, matinações, cambinhas, caboclo, caboclo-de-lance, gringo, quengo, cafre, Docteur, galego, interventor, jagunço, sertanêje, Cordon, Rouge et Cordon Bleu, Divin
Domínio Ideológico	Antônio Conselheiro

Na tradução francesa, esses termos aparecem escritos em português, destacados em *itálico* e são retomados no glossário.

Para traduzir esses termos, Idelette Muzart poderia optar pelas diversas modalidades de estratégias tradutológicas, mas cerca de 88% dos termos foram traduzidos pelo recurso do empréstimo. “Quanto menos ‘tangível’ o referente, mais forte se faz presente o recurso ao empréstimo.” (AUBERT, 2003, p. 165). Os domínios ecológicos e culturais mostram-se mais difíceis de traduzir por fazerem parte de uma realidade extra-linguística que pode não existir na cultura de chegada. O domínio social “constituiria obstáculos maiores à tradução, por sua natureza mais ‘abstrata’ ao menos para o receptor de outra cultura.” (AUBERT, 2003, p. 167)

Assim, a escolha de uma opção tradutória está condicionada à natureza do domínio, por isso o que justifica o grande uso de empréstimo por parte da tradutora é a grande quantidade de nomes relativos a plantas, animais, elementos da cultura social e material, que não existem no contexto francês.

A princípio, o empréstimo pode parecer uma solução simples, mas “o uso do empréstimo pode ser bastante complexo, envolvendo um conjunto de decisões tradutórias bastante distantes do nível zero do ato tradutório.” (AUBERT, 2003, p. 27). O empréstimo pode ou enriquecer ou desfigurar a língua, depende do ponto de vista cultural e das relações das forças de dominação e resistência. Assim, o

empréstimo pode ser analisado através de duas perspectivas. Uma que o apresenta como um procedimento menor, mais fácil, ou “mera cópia”. A outra, em que o empréstimo “dá vida a uma obra deliberada de política cultural.” (AUBERT, 2003, p.30), respeitando a alteridade cultural do texto-fonte. O grande uso de empréstimos adotados por Idelette Muzart faz com que o texto de *La Pierre du Royaume* esteja mais próximo do texto original de Suassuna, mostrando respeito à sua alteridade numa tradução mais estrangeirizadora. Idelette Muzart, como grande conhecedora do projeto cultural de Suassuna, que prevê uma forte valorização da cultura brasileira, não poderia apagar as marcas de brasilidade do texto de *A Pedra do Reino*, pois lhe descaracterizaria a obra.

Três termos do glossário apresentam-se através da tradução literal: *Jeu de Guerrier* que se refere ao *Auto dos Guerreiros*, espetáculo popular próprio de Alagoas; *Cordon Bleu et Cordon Rouge*, que se refere ao *Cordão Azul e Cordão Encarnado* danças dramáticas em que os participantes representam os mouros e os cristãos; e *poule verte*, que traduz o termo *galinha verde*, apelido dos partidários do integralismo, movimento político brasileiro de base fascista. E apenas um termo é traduzido através do decalque: *sertanèje*.

No glossário, Muzart não traduz também diretamente os termos para o francês, mas explicita ao leitor qual o significado de cada termo. Conforme Aubert (2003, p.164), a explicitação é mais um procedimento suplementar a outros do que procedimento autônomo. Temos assim que, mesmo que para o leitor a ajuda do co-texto seja suficiente para o entendimento, “evidencia-se, aqui, o esforço de tornar os empréstimos independentes da relação co-textual, autonomizando-os com a suplementação informativa da explicitação.

Para chamar a atenção do leitor para o glossário, Idelette Muzart faz uso de uma nota de rodapé, logo no primeiro folheto do livro, na página 7, explicando que os termos não traduzidos e adaptados constam no glossário no final do livro.

Se visto como um paratexto, isto é, produção textual ou não, que contribui para o entendimento de um texto, o glossário apresenta-se como um material de suporte para uma melhor compreensão da obra literária por parte do leitor.

4.1 Tradução da Linguagem Literária de Ariano Suassuna

A Pedra do Reino é uma obra armorial, portanto, influenciada pela cultura popular, consequentemente pela linguagem utilizada na literatura de cordel e na cantoria.

É importante ressaltar que a diversidade cultural que se manifesta em cada região do Brasil, é evidenciada também na linguagem de cada região. Esse é um tipo de discussão que não manifesta apenas um problema teórico, mas também geográfico e sociológico. Gilberto Freyre, no prefácio do livro *A Língua do Nordeste (Alagoas e Pernambuco)*, de Mário Marroquim (1934), quando comenta que uma questão sobre a língua regional é um problema de relações, que ele caracteriza como sendo vivas, do brasileiro com seu meio, com o passado, com a técnica regional de produção, dos brasileiros entre si e com os estrangeiros. E comenta que as particularidades regionais da linguagem são realizadas “pela massa, o povo, a província, a região, a aldeia, o próprio analfabeto que dá força aos idiomas, que lhes dá viço, saúde, turbulência, diversidade [...]” (FREYRE, 1934, p. 14).

Nesse sentido, n’ *A Pedra do Reino*, Quaderna, o narrador do romance tem sua formação literária baseada nos gêneros populares que ele aprendeu na escola de João Melchíades¹². Esse fato colabora para deixar a linguagem do romance mais viva, mais real, pois é linguagem que, como comenta Gilberto Freyre, da massa, do povo, do analfabeto.

O nível da linguagem popular está associado à simplicidade da utilização linguística em termos lexicais, fonéticos, sintáticos e semânticos. Suassuna utiliza a forma de expressão popular como material para seu romance, mas visando a fazer uma arte erudita. Dessa forma, sua escrita possui adequação gramatical ao padrão culto da Língua Portuguesa. Não encontraremos no texto de Suassuna imitação da fala na escrita, mas podemos perceber características da linguagem popular do Nordeste como gírias, alcunha e frases feitas. Assim, ao longo do romance, nós nos deparamos com expressões como *cabras da peste*, *gastura na natureza*, *sarapantado*, *beiradeiro*, *brabo que só uma Capota choca*, *pai d’égua*,

¹² João Melchíades Ferreira da Silva, que aparece como personagem do romance de Ariano Suassuna, é um cantador e poeta popular da Paraíba.

cabras-do-eito, Joaquim Cabeça-de-Porco, Dina-Me-Dói.

Quanto à imitação da fala na escrita, as únicas alterações na grafia encontradas na obra são *brabo* e *prinspo*. Para Ariano Suassuna, não é preciso reproduzir na escrita a fala para dar a impressão de linguagem falada. Em entrevista online, de 02/07/2007, no site da revista Língua Portuguesa, comenta que, em sua peça teatral *O Auto da Compadecida*, por exemplo, não há erros de português, mas sim o recurso à oralidade para a expressão da sonoridade da fala popular.

A linguagem utilizada por Ariano Suassuna tem, portanto, sua elaboração a partir da poesia oral, da poética utilizada nos folhetos de cordel e nas cantorias. Para Quaderna, o personagem-narrador, “a descoberta da poesia popular, oral e escrita, constitui-se aos poucos em arte poética, fornecendo ao herói-narrador os modos e modelos que lhe permitirão construir sua vida e seu livro.” (MUZART, 1999, p. 111).

De acordo com Idelette Muzart (1999) a prosa favorece ao escritor armorial o fio narrativo, personagens e a história e a poesia, uma técnica de versificação e recriação de narrativas. Assim, a poética dá o tom na linguagem de Suassuna. O autor explica que sua linguagem tem essas características porque suas peças de teatro precisam da musicalidade da língua, e do seu ritmo e plástica musical, encontrados na poética dos cantadores e dos folhetos de cordel.

Há que se enfatizar, ainda, que o poeta popular é um mediador entre o mundo letrado e o não-letrado, por isso a simplificação observada na linguagem da literatura de cordel. Suassuna, ao fazer uma literatura erudita através de fontes populares, parece seguir o caminho contrário ao do poeta popular, sendo um mediador entre o mundo não-letrado e o letrado, entre o povo e a elite, entre a cultura popular e a erudita, demonstrando através dessa atitude, que assim como o mundo erudito era trazido ao povo através do cordel, a cultura popular é levada à elite, pois tem também sua importância e deve ser conhecida e não marginalizada.

No capítulo 3, ao nos referirmos à tradução cultural, destacamos a língua não apenas como meio de comunicação, mas também como enunciado contextualizado dentro de um momento histórico-cultural, e um contexto social. Neste capítulo continuaremos a destacar a língua dessa mesma forma,

contextualizada, e ainda como meio de expressão do autor que fará uso dos desvios da norma culta, o uso da linguagem coloquial para criar uma linguagem expressiva e criativa.

Assim, elemento importante a se observar é que, na própria língua, Suassuna busca recursos para criar sua força de expressão popular, através do neologismo e da utilização de expressões de cunho popular. Por meio de um processo autóctone, através da composição de palavras por justaposição ou aglutinação, dos processos de derivação prefixal, sufixal e parassintética da própria língua portuguesa, apoiando-se na forma popular de falar, e mesmo no uso de palavras dicionarizadas mas que são pouco utilizadas, Suassuna cria sua expressão popular.

Além de utilizar expressões que possuem um valor contextual, sem equivalente na língua-meta, por isso difíceis de serem traduzidas, Suassuna faz uso da palavra no sentido conotativo, que “acrescenta valores aos quais se prende o colorido de certos sentimentos.” (MOUNIN, 1975, p. 148). Quando, por exemplo, o Corregedor usa a expressão “O café dele já está coando”, refere-se à hora da decisão sobre o destino de Quaderna.

Em *Problemas Teóricos da Tradução*, Mounin cita o exemplo da utilização das palavras aparentemente iguais, como “pai” e “papai”. O autor explica que representam a mesma informação, porém acrescentam nova atitude e identidade daquele que diz “papai” ou pai. No romance de Suassuna há um exemplo quando Dona Carmen Gutierrez apresenta o marido já de idade ao bispo e diz: “Severo filhinho fale aqui com Dom Ezequiel” (SUASSUNA, 1971, p. 425).

Apresentamos, ainda, a seguir, alguns exemplos em negrito, das expressões de força popular que Suassuna utiliza. Ao tratarmos da linguagem de Suassuna, nesta pesquisa, o que interessa são as soluções que a tradutora encontrou para esses termos marcadamente culturais. Nesse sentido, selecionamos 17 termos, de forma aleatória, escolhidos dentro da totalidade da obra, e os apresentamos, comparando a versão brasileira com a francesa, comentando as soluções apontadas por Muzart.

ACANGACEIRADO

- ...essa gente só respeita a violência, e quando souberem que seus parentes são acangaceirados , hão de recuar! p. 205	- Ces gens-là sont cruels et violents et ils ne respectent que la violence ; quand ils sauront que ta famille est violente et même un peu cangaceira , ils reculeront [...] p. 25
--	--

Suassuna forma essa palavra partindo do radical cangaço, mais um prefixo e um sufixo, mudando a classe de palavra de substantivo para adjetivo, como acontece em “atormentado”, “desgastado”. Aqui a tradutora tem dois problemas, primeiro o dos afixos e, segundo, a idéia de cangaceiro. Ela explicita ao leitor que se trata de uma referência a uma família violenta, informação que não consta no original, pois o leitor brasileiro já tem o conhecimento de que “acangaceirado” implica também o sentido de ‘violento’, mas o leitor francês talvez não, já que o cangaço representou um fenômeno social típico nordestino. Idelette, ao incluir “violent” no texto francês, faz uma explicitação para completar o sentido, embora, no glossário, conste a palavra “cangaceiro” e, dessa forma, ajuda o leitor francês em sua compreensão do texto. Quanto à resolução da forma linguística, criada pelo processo de prefixação e sufixação, a tradutora poderia ter se servido de outras opções, como ‘cangaceirâtre’, pois ao traduzir ‘un peu cangaceira’, passa a ideia de uma família que tem algum contato com o cangaço, ou que possui algumas características de cangaceira.

COVA DA ONÇA

- [...] disse eu encolerizado com a indiferença daqueles dois miseráveis que não me pagavam aluguel e agora me deixavam na cova da onça . p 205	- [...] ai je dit, furieux de l'indifférence de ces deux misérables qui ne me payaient même de loyer et qui maintenant, sans un mot, m'abandonnaient dans la cage du lion .p.25
--	--

Deixar alguém na ‘cova da onça’ é ser abandonado, frente a uma situação difícil ou perigosa. Poderia ser entendida a expressão no sentido denotativo, uma vez que a onça é um animal temido no sertão, ambiente da obra de Suassuna, por isso Idelette explica ao leitor que os mestres Samuel e Clemente abandonaram Quaderna .

A tradutora facilita, ainda a compreensão para o leitor francês, no entanto, ao traduzir por “cage du lion”, desloca um pouco o sentido, já que a cova remete a um ambiente natural e não a jaula. A expressão “dans la tanière de l’once” não poderia, então, ficar mais adequada ao contexto?

DESADORADOS

-Mas comer, comeram que só uns desadorados .p 239	- Mais pour ce qui est de manger, ils dévorèrent comme de goinfres . p 30
--	--

Ao utilizar a expressão ‘desadorados’, o autor quis dizer desesperados, como se nunca tivessem visto comida na frente. Ao traduzir por “goinfres”, Idelette Muzart passa mais a idéia de glutão, ou de pessoa que se comporta sem maneiras à mesa, portanto, não seria mais significativo ter optado por “dévorèrent comme morts-de-faim”?

GAVIÔNICAS

Eles falavam das qualidades gaviônicas [...] p. 239	Ils parlaient des qualités “ aiglonniques ” [...] p 30
--	---

No dicionário, encontramos um dos significados para o verbete ‘gavião’ como esperto e ladino, uma das qualidades do Corregedor. Através do neologismo formado pelo radical gavião o sufixo – icas (o mesmo processo observado em “acadêmicas” para atividades acadêmicas), o autor altera a classe gramatical da palavra que, de substantivo passa a adjetivo. Em francês, o correspondente para inteligente seria águia e não gavião, por isso é provável que a tradutora tenha optado por ‘aigle’, ao invés de gavião, guardando a mesma simbologia do original. Talvez pela apropriação do mesmo recurso de formação de palavras usado em ‘gaviônicas’, optou por um sufixo que deixasse a palavra próxima do termo português.

MAUS BOFES

- Sou mesmo um homem de mau caráter e de maus bofes como eles parecem pensar? p 244	- Ai-je vraiment un sale caractère et de si mauvaises manières comme tous semblent le croire ? p 36
--	--

Ao traduzir maus bofes por mauvaise manières, Idelette Muzart não deixa de capturar o sentido, embora tenha utilizado uma expressão que, de certa forma, eufemiza a expressão ‘maus bofes’. Poderia talvez ter buscado uma expressão mais familiar na Língua Francesa.

TOADA/PONTEADO

- Chegue, vamos cantar, aqui, uma toada , que é pra esse Doutor, aí, me dar uma esmola!”. Pegando então na viola, Sr. Corregedor, ele deu em suas cordas uma vigorosa batida de ponteado , logo seguida de um pinicado bem marcado e forte. p. 361.	- Viens ici et nou allons chanter un air pour que ce Docteur me donne une aumône ! Et prenant sa viole, Monsieur le Corrégidor, il y plaqua un vigoureux accord . p. 124
--	--

Idelette poderia, em relação aos três termos culturalmente marcados, ter mantido a forma portuguesa, já que o leitor poderia consultar o glossário. Se para muitos termos também complexos de traduzir, ela manteve essa opção, por que ela mudou neste caso?

VERSALHADA

- Dom Pedro Dinis Quaderna, eu se fosse o senhor, cortava essa versalhada da sua futura Epopéia, porque ela parece uma charada, uma espécie de logogrifo em verso! P 362	- Si j'étais à votre place, j'enlèverai tous ces vers de ma future epopée ! On dirait plutôt une charade, une sorte de logographe en vers ! p. 125
---	---

Ao dizer ‘versalhada’, o Corregedor utiliza essa expressão de forma pejorativa, referindo-se a um monte de versos bobos/inúteis. A tradutora traduziu como ‘ces vers’, uma forma um tanto simples, que não captura o sentido pejorativo, mas faz essa opção por não ser possível através do processo de formação de palavras em francês, acrescentar um sufixo que transmitisse a mesma idéia que em português.

TEVE UMA RAIVA TÃO DA GOTA-SERENA QUE ESTOUROU O ALFERES-QUEIROZ LÁ DELA, TEVE UM INFAUSTO-DO-LEOCÁDIO E MORREU!'/ É UMA MERDA COMPLETA!

<p>(Quaderna contando sobre o enigma da Esfinge)...Quando chegou a vez de Édipo, ele respondeu, tornando-se, desde então, patrono dos charadistas e decifradores: “Esse bicho é o homem, que, quando é pequeno, engatinha de quatro pés, depois passa a andar com dois, e finalmente, já velho, apóia-se numa bengala que passa a ser seu terceiro pé.” A Esfinge, vendo decifrado seu logogrifo, teve uma raiva tão da gota-serena que estourou o alferes-queiroz lá dela, teve um infausto-do-leocádio e morreu! Ora, Sr Corregedor, pra mim, esse grande enigma dos gregos e de Homero é uma merda completa! Primeiro, nem todo velho anda de bengala! Aqui mesmo, em Taperoá, conheço o Coronel Chico Bezerra que nunca precisou de bengala e anda teso, duro, espigado, como se tivesse engolido uma! Depois, nem todo homem adulto anda com dois pés: existe o “perнета” que anda com perna nenhuma! Finalmente, nem todo menino engatinha de quatro pés: já vi muito menino por aí que começa a vida engatinhando de bunda, arrastando o zebescuefe no chão. É por isso que, modéstia à parte, minha Epopéia, é muito superior ao enigma-mor dos Gregos, povo de Homero!p. 364</p>	<p>Oedipe lui a répondu, devenant du même coup le saint patron de tous les «charadistes » et déchiffreurs : - « Cet animal est l'homme qui, lorsqu'il est petit, marche à quatre pattes, apprend ensuite à marcher sur deux pieds et finalement, dans sa vieillesse, s'appuie sur une canne qui devient son troisième pied. » Eh bien, Monsieur le Corrégidor, pour moi cette fameuse énigme des Grecs et d'Homère est une simple plaisanterie : d'abord, parce que tous les vieux ne marchent pas avec une canne ; ensuite, tous les hommes adultes ne marchent pas sur leurs deux pieds : unijambistes n'en ont qu'un seul, quant aux culs-de-jatte, ils n'en ont pas du tout ; et puis, tous les enfants ne marchent pas à quatre pattes : il y en a qui marchent sur les fesses, en traînant leur popotin par terre ! C'est bien pour cela que la supériorité de mon Épopée , par rapport à celle d'Homère, va se manifester dès ma charade épopéique et mon logogriphe en vers ! p. 126</p>
--	--

O trecho ‘teve uma raiva tão da gota serena que estourou o alferes-queiroz lá dela, teve um infausto do leocádio’ resulta em um momento cômico, devido ao trocadilho realizado. Não temos certeza se foi cortado pelo autor ou pela tradutora, mas de qualquer forma há uma perda semântica do texto e da dimensão cômica do personagem.

Ao trocar merda por ‘plaisanterie’, a tradutora eufemizou a expressão, mostrando aqui uma tradução moderada, mais discreta. Suassuna utiliza o termo como algo sem valor, usando um sentido depreciativo que a palavra francesa não incorpora.

CACHORRO DA MOLESTA

De vez em quando, caio no chão, escumando pela boca e mordido de cachorro da molesta! p. 370	J'ai constaté, par la suite, que ma promesse avait été exaucée parce que, de temps en temps, je tombe à terre, l'écume à la bouche comme si j'étais mordu par un chien enragé ! p. 132.
---	--

Na falta de um equivalente em linguagem coloquial, Muzart fez uma explicitação sobre o sentido do que seria ‘cachorro da molesta’, que quer dizer o mesmo que ‘cabra da peste’, homem forte, ou sujeito com sentimento de raiva.

CANTADOR/ BEATO

Era um meio-têrmo de cego, Cantador , beato e Cangaceiro aposentado.p. 303	Pedro-l'Aveugle, était un mélange d'aveugle, de chanteur populaire , de saint et de cangaceiro en retraite.p. 75
--	--

O Termo ‘cantador’ consta no glossário, dessa forma a tradutora poderia ter mantida a palavra em português, para que ‘chanteur populaire’ não levasse o leitor à equivocada ideia de referir-se a um cantor que agrada o público e não um cantador popular típico do Nordeste? Para o termo ‘beato’, que envolve um aspecto também de fanatismo, não teria um outro termo ao invés de ‘santo’, que não incorpora toda a paradoxalidade do personagem?

SARAPANTADO

- Naquele sábado, com o sol já descambando para o poente, enquanto o Povo sertanejo, sarapantado com tudo o que acontecera, começara a se aglomerar diante da velha casa dos Garcia-Barretos [...] p. 415	- ... Ce samedi, un peu après l'attentat et quand le soleil s'inclinait déjà vers le couchant, alors que le foule, profondément impressionnée par tout ce qui s'était passé, commençait à se concentrer devant la vieille maison des Garcia-Barreto [...] p. 165
--	---

Sarapantado é um termo dicionarizado que quer dizer “assustado”. Acredita-se que seja um termo construído através da deturpação do termo ‘espantar’ [e (s) pantar – (s) pantar – sarapantar], transformado dessa maneira como uma forma de “banturizar” (colocar características da língua do povo banto) a língua portuguesa. Dessa forma, apesar de dicionarizado, é um termo bem peculiar do português do Brasil, não havendo um correspondente que recupere essa carga histórica da língua, por isso a opção da tradutora por ‘profondément impressionné’, que traduz o mesmo sentimento. Ela poderia ter escolhido um termo mais peculiar da língua francesa, mas traduzir um termo regional brasileiro por um termo regional francês, não seria talvez uma solução tradutória interessante, pois, poderia deixar o texto domesticado, perdendo as características culturais. Assim, ‘profondément impressionnée’ apresenta-se como uma solução mais neutra.

CABRA

-Quer dizer : o senhor confessa que nunca tinha faltado a Cavahada nenhuma ! Confessa que foi para o lugar de onde atiraram no cabra ! P. 439	-Donc, vous confessez que vous ne manquez jamais les cavalcades! Vous confessez que vous avez manqué ce jour-là et que vous êtes allé à l'endroit d'où l'on a tiré sur le cabra !p. 179
--	--

Esse é um dos termos que constam no glossário. É utilizado no Nordeste, para apelidar o sujeito que é destemido, forte, talvez pela associação do leite da cabra, mais nutritivo do que o da vaca, passando uma idéia de vigor físico. A recuperação dessa relação entre o animal e o homem é uma relação não existente em francês, assim, o uso desse termo na tradução francesa sem nenhuma explicação poderia causar uma confusão no leitor. Por isso, Idelette Muzart optou pelo empréstimo do termo, explicitando-o no glossário.

TEJO

[...] de repente, um Tejo enterra os pés bem de perto [...] p. 451	[...] à l'instant même où s'enfuyait un lézard sertanèje – un tejo ou un tejuacu – ce qui me cause une grande frayeur. p. 186
---	--

O Tejo, ou tejuacu, é um lagarto nativo da América do Sul. Assim, ao traduzir Tejo por 'lézard sertanèje', a tradutora explicou que se trata de um réptil próprio da região brasileira, e que não há um animal de mesmo nome, mas de mesma espécie em francês. Mesmo facilitando a leitura para o público francês, a tradutora fez uma opção correta já que não há um correspondente em francês. Vale comentar ainda, que 'tejuacu', que acompanha a palavra 'tejo', encontra-se no glossário de termos utilizados pela tradutora.

FAVELA

...comecei a subir o serrote que leva à minha pedra-de-ara, picando-me nos espinhos dos cactos e queimando-me nos acúleos cáusticos das Favelas [...] p. 452	... je montais à présent l'escarpement qui mène à ma Pierre-d'autel, en me piquant aux épines des cactus et en me brûlant aux tiges caustiques des favelas [...] p. 186
---	--

Favela é um termo dicionarizado em francês, mas Idelette Muzart o colocou no glossário, pois se refere à vegetação característica da caatinga, e não ao sentido de habitação popular toscamente construída.

TAMBOR

Fiquei então sentado uma porção de tempo, recuperando-me ali, em cima da pedra, ao abrigo da folhagem de três árvores grandes que cercam o meu Lajedo e cujas frondes ficam situadas acima do seu topo. São uma Braúna, um Angico e um pé de Tambor . P. 452	Je suis resté assis un bon moment pour récupérer un peu mes esprits dans la brise fraîche et pure, car je m'étais mis à l'abri de trois grands arbres qui entouraient le Rocher et dont les frondaisons dépassaient de beaucoup son sommet. L'un des arbres est une <i>brauna</i> , l'autre un <i>angico</i> et le troisième un tambor . p. 186
---	--

Apesar de não constar no glossário e nem ser explicitado no texto pela tradutora, o termo 'tambor' pode ser facilmente compreendido pelo leitor através do contexto, pois figura junto a outros nomes de planta.

ESPINHARA

Vinde inflamar meu sangue com aquele dom de fogo chamado a fé, mesmo que vossa Fé venha a me queimar com a ventania deste meu Reino sagrado e sangrado, o Espinhara , o 'sertão' incendiário e abrasador! p. 461	Viens inflammer mon sang par le don de feu qu'on appelle la Foi, même si je dois être brûlé par le vent de mon Royaume sanglant et sacré, l' espinhara , le vent du sertão, incendiaire et embrasé ! p. 191
---	--

Espinhara, de acordo com Quaderna, é o vento abrasador que sopra durante o dia na caatinga. Esse termo não consta no glossário, mas é claramente explicitado pela tradutora, como um fenômeno da natureza característico do sertão, podendo ser facilmente compreendido pelo leitor francês. Assim, há mais uma ocorrência de facilitação do texto para o leitor, mas como se trata da denominação de um fenômeno específico do Nordeste, o empréstimo e a explicitação apresentam-se como uma boa solução para esse termo.

VIRAÇÃO

<p>[...] de repente, quando menos eu esperava, tive uma “viração”.</p> <p>- Uma “viração”? O que é isso? De que “viração” o senhor está falando? É, por acaso, à brisa sertaneja que o senhor quer se referir?</p> <p>- Não senhor! Aliás, não lhe faltando com respeito, o senhor está revelando pouco conhecimento dessa questão das ventanias sertanejas! Sr. Corregedor, aqui no Sertão – terra espinhenta, parda, pobre e pedregosa da Esquerda – absolutamente não existe nenhuma “brisa”, que é uma ventaniazinha romântica, besta e da Direita, muito freqüente no estrangeiro [...] O vento daqui do Sertão, ou é o <i>cariri</i>...As “virações” são uns acessos apocalípticos que me assaltam de vez em quando [...] p. 465</p>	<p>[...] alors, brusquement, au moment où je m’y attendais le moins, j’ai eu un souffle !</p> <p>- Un souffle ? C’est à la brise sertanèje que vous faites allusion ?</p> <p>- Non, Monsieur ! Ici, au Sertão, terre épineuse, grise, pauvre et pierreuse « de gauche », il n’existe pas de brise qui n’est, vous voudrez bien m’excuser, qu’un petit vent romantique, benêt, « de droite » et du littoral ! [...] Les <i>souffles</i> dont je vous parle sont des accès apocalyptiques qui m’assaillent de temps en temps [...] p. 194.</p>
---	---

Esse termo é utilizado por Quaderna para se referir a um estado de transe em que o narrador entra. Idelette utilizou o termo ‘souffle’. É um termo um tanto simples, mas como *viração* em sentido denotativo significa uma brisa que sopra

durante o dia do mar para a terra, o uso do termo francês ‘souffle’ não está distante do utilizado por Suassuna. O leitor, pelo contexto, consegue compreender que se trata de um estado de transe, e não de um fenômeno natural.

Com esses comentários não queremos esgotar o assunto nem apontar, de forma pretenciosa, erros semânticos que desvalorizem o trabalho de Idelette Muzart ao traduzir as expressões marcadamente regionais. A tradutora é grande conhecedora do universo ficcional e linguístico de Ariano Suassuna, por isso não há um problema de equívoco ou desconhecimento do significado das expressões por parte dela.

Queremos ressaltar com as observações, o complexo e árduo trabalho imposto à tradutora, muitas vezes limitada pelas impossibilidades da língua francesa. O léxico de cada língua reúne um conjunto diferenciado de informações linguísticas, tanto fonéticas, fonológicas, sintáticas, semânticas, morfológicas como pragmáticas. Todos esses aspectos são relevantes no momento da tradução, mas para análise em *A Pedra do Reino* queremos destacar o sentido que as palavras tomam devido ao seu uso, tornando-a assim, parte do processo sócio-comunicativo da língua. Muitas expressões populares utilizadas por Suassuna, têm um valor pragmático, e não se encontram em dicionários, gramáticas, ou mesmo na língua padrão, por isso criam dificuldade de tradução para a língua francesa. De fato, o léxico de uma língua viva não corresponde igualmente ao de outra por razões históricas e pragmáticas que fazem com que a língua evolua e se transforme. O sentido das palavras é resgatado por Idelette Muzart, mas a forma da palavra não é encontrada em língua francesa, pois os repertórios das duas línguas não coincidem.

Em seu artigo *La Pierre du Royaume Version pour Européens et Brésiliens de bon sens : a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna*, Muzart afirma que

a pesquisa lexicográfica representa sem dúvida uma parte importante do trabalho, alguns termos de geografia, culinária ou história foram mantidos no texto, sem notas quando se tratavam de termos já dicionarizados, como caatinga ou sertão, ou com nota de rodapé, retomados num glossário no

final do livro, quando muito específicos como foi o caso de certas manifestações folclóricas ou plantas.” (MUZART, 2002, sem paginação)

Comenta, ainda, que “o respeito do texto obriga a desconfiar do peso adquirido por certos termos na língua-meta”.

Com vistas a essas considerações, voltemos por um instante ao título da versão francesa de Suassuna, “versão para europeus e brasileiros de bom senso”. Bom senso é o elemento central da conduta ética. Destacamos que a tradutora Idelette Muzart ao traduzir o texto de Suassuna guiou sua conduta e seu modo de agir pelo bom senso. Preserva elementos da cultura brasileira, visivelmente percebidos na tradução francesa, embora, por circunstâncias impostas pelo próprio ofício de tradutor, Idelette Muzart deixe a linguagem marcadamente regional para atender à exigência da língua francesa.

Pode-se, sem medo de cometer excessos ou equívocos, atribuir-lhe o mérito de ter realizado uma tradução equilibrada, sem exageros no volume, adaptada não só à língua francesa, mas também ao mercado editorial francês, que já havia imposto a condição de redução do volume da obra original, e portanto, também de referências históricas e culturais brasileiras, presentes na obra de Suassuna.

Considerações Finais

Ao analisar os trabalhos teóricos de Pierre Menard, personagem fictício do autor Jorge Luiz Borges, Rosemary Arrojo (2007) cita os projetos de teóricos como Descartes, Leibniz, John Wilkis, Ramón Lull, George Boole que tinham por objetivo criar uma linguagem não-arbitrária. Arrojo (2007, p. 17) comenta que “por trás desses projetos ambiciosos, podemos identificar um desejo de se chegar a uma verdade única e absoluta, expressa através de uma linguagem que pudesse neutralizar completamente as ambigüidades, os duplos sentidos, as variações de interpretação, as mudanças de sentido trazidas pelo tempo ou pelo contexto”.

Criar uma linguagem neutra, sem ambiguidades e duplos sentidos, que não dê margem a várias interpretações ou mudanças de sentido seria talvez o sonho de todo tradutor. Mas é justamente a falta de equivalência exata que faz da tradução uma atividade desafiadora, e por isso, interessante.

Conforme expusemos, a mudança de contexto de qualquer texto literário já é um fator que dificulta a tradução, pois, há muitos termos que expressam uma realidade inexistente em determinada cultura. Então não se trata apenas de uma questão de duplo sentido, mas de inexistência mesmo de um termo que expresse a mesma realidade, como acontece com alguns termos encontrados no texto de Suassuna: *macambira*, *caititu*, *canguçu*, *Cavalo Marinho*, *braúna*, *baião*, *pau-d'arco*, *ponteador*, *reisado*, *repente*, *toada*, *aralume*, *lumiara*, que são elementos inexistentes na cultura francesa.

Conforme expusemos neste trabalho, privilegiar um tipo de abordagem cultural da tradução é interessante, pois as diferenças se sobressaem no texto, fazendo da tradução um campo privilegiado de observação delas, contribuindo, dessa forma, para estabelecer procedimentos e comportamentos tradutórios para transpor os problemas da diferenciação e, assim, tornar uma cultura de certa forma ‘dizível’ em outra.

Ao traduzir *A Pedra do Reino*, Idelette Muzart deparou-se com uma linguagem e um contexto regional, sendo desafiada pela questão da possibilidade da traduzibilidade do universo cultural e linguístico próprios da região Nordeste. Como dissemos, a mediação dos elementos de uma realidade cultural terá que ser feita via escrita, assim, a tradução será possível de acordo com as

possibilidades e impossibilidades da língua de chegada.

Além das características regionais, Idelette Muzart traduziu um romance que milita pela manutenção da tradição popular do Nordeste, portanto as referências culturais não poderiam ficar em segundo plano, pois fugiria da proposta do romance, de exaltar a cultura brasileira, sobretudo a do Nordeste.

Dissemos, no início deste trabalho, que o tradutor deve se valer não só dos conhecimentos linguísticos, mas também históricos, culturais, dos costumes, tradições, conhecimentos acerca da sociedade e do ambiente natural do contexto que ele traduz. Esse preparo, Idelette Muzart o possui, tanto linguístico quanto cultural. Mesmo não sendo tradutora por profissão, o fato de ser grande conhecedora do Movimento Armorial e da obra de Ariano Suassuna, e da língua e cultura do Nordeste, representa ponto que lhe dá autoridade para realizar a tradução.

Conforme vimos, está presente no texto de Suassuna uma tradição oral. Na tradição oral, o papel desempenhado pelo intérprete é fundamental, pois: “pela boca, pela garganta de todos esses homens (...) pronunciava-se uma palavra necessária a manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos...” (ZUMTHOR, 1993, p 67). Uma vez que o intérprete é o responsável pela transmissão e manutenção da tradição, em *O Romance d'A Pedra do Reino*, Ariano Suassuna e Quaderna, personagem principal e narrador, podem ser qualificados como tal. Ariano Suassuna não através de sua voz propriamente dita, mas de seus escritos, que colaboram com a manutenção e divulgação de formas e mitos. Já Quaderna, esse sim, dentro do romance, através de sua voz como narrador e personagem contador de histórias. E incluímos aqui, a tradutora Idelette Muzart, cuja tradução repassa e, de certa forma, devolve ao Velho Continente um pouco da tradição que chegou ao Brasil através dos colonizadores ibéricos, já agora modificada pela ambientação à cultura brasileira.

Verificamos que a tradução de Ariano Suassuna na França deu-se principalmente pela iniciativa particular dos agentes envolvidos no processo dessa tradução e pelo fascínio e admiração mútua entre os contextos aí envolvidos, graças à iniciativa de Idelette Muzart, que desenvolveu seus estudos literários no movimento armorial e na obra de Ariano Suassuna e, atualmente, coordena e

orienta projetos acadêmicos interdisciplinares sobre o mundo lusófono na Universidade de Paris X - Nanterre. Também devido ao interesse de Anne Marie-Métailié, conhecedora da Língua Portuguesa divulgadora da cultura brasileira, principalmente em seu catálogo editorial, com uma coleção intitulada “Bibliothèque Brésilienne”, que edita vários autores brasileiros.

E, ainda, iniciativa do próprio autor Ariano Suassuna, que se dispôs a realizar a redução de seu romance, viabilizando, dessa forma, sua tradução em francês. Assim, a publicação de Suassuna se dá muito menos pelas vias de um interesse mercadológico, ou um interesse que visa ao bem capital, sobretudo porque não é uma literatura prestigiada internacionalmente.

Por fim, Idelette teve como desafio traduzir uma outra língua, uma cultura bem específica, uma obra com uma linguagem marcadamente regional, atenta, ainda, à proposta de Suassuna.

Levando em conta que conforme Descartes (1973) “inexiste coisa mais bem distribuídas que o bom senso”, concluímos dizendo que não se trata apenas de uma versão para leitores de bom senso, mas também de uma tradução sensata, ou seja, equilibrada, moderada, mediadora dos conflitos provenientes das diferenças linguísticas e culturais, e que integra e harmoniza as duas culturas, brasileira e francesa, com a consideração devida a elas, mas sobretudo com o respeito ao escritor Ariano Suassuna e à sua obra.

Bibliografia

AGUIAR, Ofir B. *Abordagens Teóricas da Tradução*. Goiânia: Editora UFG, 2000.

ALVES, Maria Cláudia R. *Rubem Fonseca na França*. Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 2006.

AUBERT, Francis H. *As Variedade de Empréstimos*. D.E.L.T.A., n.19, p. 27-42, 2003.

_____. *Traduzindo as Diferenças Extra-Lingüísticas – Procedimentos e Condicionantes*. Tradterm, São Paulo, n.9, p.151-172, 2003.

BARBIN, Franck. *Les Récits Populaires du Devon: Problèmes de Méthode et de Traduction In: Oralité et Traduction*. Org. Michel Ballard e Lieven D'Hulst, p. 291 – 319, 2001.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1953.

BASNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Lisboa:Fundação Calouste Gulbekian, 2003.

BENJAMIN, Walter. *La Tarea del Traductor*. In: *Ensayos Escogidos*. Ed. Sur, Buenos Aires, 1967.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Les Conditions Sociales de la Circulation Internationale de Idées*. Disponível em: www.espace180.org/bourdieu_conditions_circulations_web.pdf. Acesso em: 13 dez. de 2007.

_____. *Une Révolution Conservatrice dans l'Édition*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, vol. 126, n.1, p. 3-28, 1999. Disponível em: <http://www.persee.fr>. Acessado em: 13 dez. 2007.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 46 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

BUZELIN, Hélène. *Independent Publisher in the Networks of Translation*. TTR, Études sur le texte et ses transformations, vol. XIX, n.1, 2006.

_____ e FALARON, Deborah. *La Traduction et les Études de Réseaux*. META, vol. 52, n.4, 2007.

CAMPOS, Maximiano. *A Pedra do Reino*. In: *O Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e –volta*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1972, p. 628-635.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.

CASANOVA, Pascale. *República Mundial da Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASCUDO, Câmara. *Cinco Livros do Povo*. 2ed. João Pessoa: Editora Universitária, 1979.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Abril Cultura, 1973. Col. Os Pensadores, vol.XV.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/itamarez>. Acesso em: 13 out. 2008.

GADET, F, HAK, T. *Po uma Análise Automática do Discurso. Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

GENETTE, Gerard. *Paratextos Editoriais*. Cotia, sp: Ateliê Editorial, 2009.

HEILBRON, J. e SAPIRO, G. *La Traduction Littéraire, un objet sociologique*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, p. 3-5, 2002.

JONES, Francis R. *Embassy Networks. Translating Post-war Bosnian Poetry into English*. In: Agents of Translation, ed John Milton and Paul Bandia, Amsterdam: John Benjamins, s/d.

LEDERER, Marianne. *La Traduction Aujourd'hui*. Paris: Hachette, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

MARROQUIM, Mário. *A Língua do Nordeste (Alagoas e Pernambuco)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.

MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MICHELETTI, Guaraciaba. *Na Confluência das Formas. Estudos de uma Narrativa Compósita: A Pedra do Reino de Ariano Suassuna*. Dissertação (Mestrado) – FFLCH/USP, São Paulo, 1982.

MILTON, John. *Tradução. Teoria e Prática*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORETTI, Franco. *Atlas do Romance Europeu: 1800 – 1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.

MUZART, Idelette F. S. *Em Demanda da Poética Popular, Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

_____. *La Pierre du Royaume. Version pour Européens et Brésiliens de bon sens*. Paris: Métailié, 1998.

_____. *La Pierre du Royaume. Version por Européen et Brésilien de bon sens: a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna*, 1999. Disponível em: www.geocities.com/ail_br/lapierreduroyaume.html. Acesso em 10/02/2007.

_____. *O Conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares*. Disponível em: www.scielo.br.php

_____. *O Decifrador de Brasilidades*. Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira salles, n. 10, novembro, 2000.

NITRINI, Sandra. *Aquém e Além Mar. Relações Culturais: Brasil e França*. São Paulo: Hucitec, 2000.

NÖEL, Sophie. *La Petite Édition Indépendante face aux Grands Groupes ou le refus de l'Uniformization Culturelle: le cas des éditeurs "engagés" en science humaines*. Disponível em: http://www.observatoire-omic.org/colloque-icic/pdf/Noel1_5.pdf. Acesso em: 13 dez. 2007.

PENJON, Jacqueline. *A recepção de João Guimarães Rosa na França*. In: *Espaços e Caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz P. *O Mito do Bom Francês. Imagens positivas das relações entre colonizadores franceses e povos ameríndios no Brasil e no Canadá*. Revista do Instituto de Estudos Avançados, n. 4, junho, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla P. *Galofilia e Galofobia na cultura brasileira*. In: *Gragoatá*, Niterói, n. 11, p. 41-59, 2001.

PONTES JR, Geraldo R. e BATALHA, Maria Cristina. *A Tradução como Prática da Alteridade*. Disponível em: <http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos13/batalha.pdf>. Acesso em: 13 out. 2008.

PINTO, Maria Cecília Q. M. *Veredas do indianismo: a contribuição de Denis*. Revista do Instituto de Estudos Avançados, n. 2, junho, 2001.

QUEIRÓS, Raquel. *Um Romance Picaresco?* In: *O Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. XI-XIII.

RIVAS, Pierre. *Diálogos Interculturais*. Hucitec, São Paulo, 2005.

SIMEONI, Daniel. *The Pivotal Status of the Translator's Habitus*. Target, Amsterdam, n.10, p. 1-39, 1998.

SUASSUNA, Ariano. *O Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

TAILLEFER, Rejane J.Q. F. *Um Diálogo entre Culturas: Jorge Amado no contexto da Língua-Cultura Francesa*. Tese (Doutorado) –FFLCH/USP, São Paulo, 2004.

TORRES, Marie-Hélène C. *Variations sur l'étranger dans les letters: cent ans de traductions françaises de letters brésiliennes*. Tese (Doutorado), Universidade de Leuven, 2001.

TOURY, Gideon. *The Nature and Role of Norms in Translation*. In: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, 53-69.

VASSALO, Ligia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1993.

ZAVAGLIA, Adriana. *A relação entre modalidades, línguas e culturas na versão de Macunaíma para o francês*. Tradterm, São Paulo, v. 12, p. 229-245.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.