UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

RAQUEL LIMA BOTELHO CASILLO VIEIRA

SÃO BERNARDO EM LÍNGUA FRANCESA: UMA TRADUÇÃO INFORMADA

Versão corrigida - o exemplar original se encontra disponível no Centro de Apoio à Pesquisa Histórica da FFLCH

São Paulo

2012

RAQUEL LIMA BOTELHO CASILLO VIEIRA

SÃO BERNARDO EM LÍNGUA FRANCESA: UMA TRADUÇÃO INFORMADA

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

Orientador**:** Professor Dr. Mário Laranjeira

Versão corrigida - o exemplar original se encontra disponível no Centro de Apoio à Pesquisa Histórica da FFLCH

_____

De acordo

São Paulo

2012

Nome: VIEIRA, Raquel Lima Botelho Casillo

Título: *São Bernardo* em língua francesa: uma tradução informada

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

Aprovado em:_____

Banca examinadora

Prof. Dr._____

Instituição:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____

Instituição:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____

Instituição :_____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____

Instituição:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____

Instituição:_____ Assinatura: _____

Ao meu marido Tiago, com amor.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus, meu pai cuidadoso.

A meu orientador Mário Laranjeira, pela paciência, sabedoria e orientação, não apenas com relação à tese, mas especialmente na vida pessoal e profissional, obrigada por sua amizade.

Um agradecimento especial ao prof. Dr. Álvaro Faleiros que com sua generosidade soube compartilhar ideias e me guiar para novos caminhos.

Ao professor Dr. Almiro Pisetta que corrigiu com muita atenção meu trabalho e participou da banca de qualificação.

Agradeço a meu marido, Tiago, sempre paciente e grande incentivador, mesmo nas horas em que o trabalho tomou o lugar do lazer.

A meus amigos queridos e colegas de trabalho, sem os quais o labor seria ainda mais árduo, em especial a Luciano Tocaia, grande colaborador e Viviane Oliveira.

A Thaís Helena, amiga inspiradora, que gentilmente leu e corrigiu meu trabalho em seus últimos dias de férias, além de revisar minhas traduções do inglês.

A minhas professoras e queridas amigas Dras. Marilei Jorge e Maria Claudia Rodrigues Alves.

A meus pais Ivone e Jasiel Botelho, que sempre me incentivaram e custearam meus estudos, acreditando no poder transformador da educação.

Agradeço a todos os funcionários do Departamento de Letras Modernas e em especial a Edite Mendes Pi pela paciência e atenção.

Agradeço a Dra. Marcia Aguiar pela revisão de minhas traduções do francês e pela primorosa elaboração do *résumé*.

Ocupado com esses empreendimentos,
não alcancei a ciência de João Nogueira nem as tolices do Gondim.
As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária,
se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde.

Paulo Honório

RESUMO

VIEIRA, R. L. B. C. (2012). *São Bernardo* em língua francesa: uma tradução informada. Tese de Doutorado, 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, São Paulo.

Este trabalho propõe-se a estabelecer e a examinar a relação entre duas traduções do romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos: uma em língua inglesa e outra em língua francesa. Separadas pela língua e pelo intervalo de onze anos, nossa tese é de que a tradução inglesa se constitui uma *tradução modelo* e, a francesa, uma *tradução informada*. Os conceitos de tradução modelo e tradução informada foram criados por nós para atender às necessidades de nossa pesquisa; o primeiro nos foi inspirado pela leitura das correspondências entre Guimarães Rosa e seu tradutor alemão Curt-Meyer-Clason (1963 e 1965), enquanto o segundo foi desenvolvido a partir dos conceitos de *primeira tradução*, e de *retradução*, lançados por Antoine Berman (1990). Como fio condutor da discussão sobre esses textos que habitam três línguas-cultura distintas, lançou-se mão dos *marcadores culturais* a fim de estabelecer de que maneira e em que níveis a tradução inglesa *informa* a tradução francesa.

Palavras-Chave: Graciliano Ramos. *São Bernardo*. Retradução. Tradução modelo. Tradução informada.

ABSTRACT

VIEIRA, R. L. B. C. (2012). *São Bernardo* in French: an informed translation. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Línguisticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

This study aims to establish and examine the relationship between two translations of the novel *São Bernardo* by Graciliano Ramos: one in English and the other in French. Separated by language and by an interval of eleven years, our thesis is that the English translation is a *model translation*, while the French one is an *informed translation*. This study develops the concept of *model translation* with the aid of the correspondence exchanged by Guimarães Rosa and his German translator Curt-Meyer-Clason (1963 and 1965). The theory of the *informed translation*, in turn, was developed from the concepts of *first translation* and *retranslation*, coined by Antoine Berman (1990). *Cultural markers* were employed as the axis of discussion about these texts that inhabit three distinct languages-cultures, in order to establish in what way and to what extent the English translation informs the French translation.

Keywords: Graciliano Ramos. *São Bernardo*. Retranslation. Model translation. Informed translation.

RÉSUMÉ

VIEIRA, R. L. B. C. (2012). *São Bernardo* en langue française: une traduction informée. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Línguisticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Ce travail se propose d´établir et d´examiner le rapport entre la traduction anglaise et la traduction française de *São Bernardo* de Graciliano Ramos. La langue et un écart de onze ans les séparent et notre thèse consiste à avancer que la traduction anglaise se constitue en tant que *traduction modèle* et la française en tant que *traduction informée*. Les concepts de traduction modèle et de traduction informée ont été créés par nous pour les besoins de notre recherche ; le premier nous a été inspiré par la lecture de la correspondance entre Guimarães Rosa et son traducteur allemand, Curt Meyer-Clason (1963 et 1965), tandis que le deuxième a été bâti sur les concepts de *première traduction* et de *retraduction* élaborés par Antoine Berman (1990). Les *marqueurs culturels* nous ont servi de fil conducteur dans la discussion de ces textes qui habitent trois langues-cultures distinctes, en nous aidant à établir de quelle manière et à quels niveaux la traduction anglaise *informe* la traduction française.

Mots-clés: Graciliano Ramos. *São Bernardo*. Retraduction. Traduction modèle. Traduction informée.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11
1 RETRADUÇÃO: vertentes 21
1.1 YVES GAMBIER E AS MODALIDADES DE RETRADUÇÃO 23
1.2 BERMAN E RETRADUÇÃO 26
1.3 TRADUÇÃO COMO CONTRIBUIÇÃO PARA UMA FORMAÇÃO DA LITERATURA MUNDIAL: GOETHE SOB O OLHAR DE BERMAN 31
1.4 UMA NOVA MODALIDADE DA RETRADUÇÃO: A TRADUÇÃO INFORMADA 35
1.5 MARCADORES CULTURAIS 42
1.6 QUESTÕES DE TRADUTIBILIDADE 44
1.6.1 Fatores socioculturais 45
1.6.2 Fator linguístico-estrutural 46
1.6.3 Fatores textuais 47
2 A POÉTICA DE GRACILIANO RAMOS EM *SÃO BERNARDO* 48
2.1 *SÃO BERNARDO*: CONTEXTUALIZAÇÃO 48
2.2 O UNIVERSAL E O LOCAL EM *SÃO BERNARDO* 50
2.3 REGIONALISMO 54
2.4 A ENUNCIAÇÃO EM *SÃO BERNARDO* 57
2.5 O NARRADOR 63
2.5.1 A dissimulação do narrador 65
2.6 A MARCAÇÃO TEMPORAL EM *SÃO BERNARDO* 68
2.7 A SINTAXE EM *SÃO BERNARDO* 70
2.8 MARCADORES CULTURAIS 72
2.8.1 Domínio da cultura social 72
2.8.2 Domínio da cultura material 82
2.8.3 Domínio da cultura ecológica 85
3 DO ORIGINAL À TRADUÇÃO MODELO 86
3.1 A TRADUÇÃO INGLESA: TRADUÇÃO MODELO 86
3.1.1 *São Bernardo* em língua inglesa: contextualização 86

3.2 A ENUNCIAÇÃO NA TRADUÇÃO INGLESA.....91
3.3 A MARCAÇÃO TEMPORAL EM *SÃO BERNARDO* NA TRADUÇÃO MODELO 95
3.4 A SINTAXE NA TRADUÇÃO INGLESA 96
3.4.1 Acréscimos 99
3.4.2 Omissões.....101
3.5 MARCADORES CULTURAIS 103
3.5.1 Domínio da cultura social 103
3.5.2 Domínio da cultura material 120
3.5.3 Domínio da cultura ecológica.....127
4 DA TRADUÇÃO MODELO À TRADUÇÃO INFORMADA 134
4.1 A TRADUÇÃO FRANCESA: TRADUÇÃO INFORMADA.....134
4.2 *SÃO BERNARDO* EM LÍNGUA FRANCESA: CONTEXTUALIZAÇÃO... 135
4.2.1 Traduzido do português ou do brasileiro? 139
4.3 A ENUNCIAÇÃO NA TRADUÇÃO FRANCESA 140
4. 4 A MARCAÇÃO TEMPORAL NA VERSÃO FRANCESA.....145
4.5 A SINTAXE EM SÃO BERNARDO EM LÍNGUA FRANCESA.....146
4.5.1 Acréscimos 146
4.5.2 Omissões.....151
4.6 MARCADORES CULTURAIS 153
4.6.1 Domínio da cultura social 153
4.6.2 Domínio da cultura material 174
4.6.3 Domínio da cultura ecológica.....182
CONCLUSÃO.....187
BIBLIOGRAFIA.....195
ANEXOS.....208

INTRODUÇÃO

Graciliano Ramos (1892-1953) foi traduzido e retraduzido ao longo do século XX em diversos países. Seis de seus romances foram publicados em língua francesa (*Infância* em 1956; *Vidas Secas* em 1964; *São Bernardo*, 1986; *Memórias do Cárcere* 1988; *Angústia* em 1992 e *Insônia* em 1998.) e quatro deles em língua inglesa (*Angústia* em 1946; *Vidas Secas* em 1965; *São Bernardo*, 1975 e *Infância* em 1979).

Os livros de Graciliano Ramos também foram traduzidos para o alemão, o finlandês, o húngaro, o italiano, o espanhol, o polonês, o russo, o dinamarquês, o turco, o sueco dentre outras línguas. Do fato de que seus romances tenham sido traduzidos para diversas línguas, inclusive línguas mais "raras" como o sueco, apreende-se a importância que o autor conquistou no cenário internacional. Seu livro vertido para o maior número de línguas é *Vidas Secas* seguido de *Angústia* e *São Bernardo.*

O objetivo do presente trabalho é identificar a relação entre as versões francesa e inglesa do romance *São Bernardo* do escritor Graciliano Ramos (1892-1953), publicado na França pela editora Gallimard em 1986[1] (informação pessoal), na Inglaterra pela editora Peter Owen, em 1975 e nos Estados Unidos pela editora Taplinger em 1979. *São Bernardo* foi traduzido para a língua francesa por Geneviève Leibrich e para a língua inglesa por R.L.Scott-Buccleuch, sendo usada a mesma versão de 1975 para a publicação nos Estados Unidos em 1979.

A escolha do autor e do livro a ser estudado deve-se a três fatores basicamente: a importância do autor para a literatura brasileira e seu reconhecimento junto à critica tanto nacional quanto internacionalmente; a inexistência de estudos relacionados à versão de *São Bernardo* em língua francesa e em língua inglesa e, o mais relevante para este trabalho, a hipótese de que a tradução francesa tenha sido informada pela tradução inglesa.

---

[1] Segundo o site oficial de Graciliano Ramos (www.graciliano.com.br), *São Bernardo* teria sido traduzido para o francês pela primeira vez em 1936 e reeditado em 1986, edição com a qual trabalhamos. A edição de 1936 não consta no catálogo da editora Gallimard tampouco na obra de Estela dos Santos Abreu em *Ouvrages brésiliens traduits en France – Livros brasileiros traduzidos na França*. Em resposta ao nosso e-mail em 25 de agosto de 2010, a editora Gallimard confirmou que traduziu e publicou a obra apenas em 1986. Acreditamos que possa ter ocorrido um erro de digitação por parte do site do autor: no lugar de 1986, teriam digitado 1936.
Em anexo (D), transcrevemos o e-mail recebido da Editora Gallimard.

Pode-se dar conta da importância de Graciliano Ramos como representante de uma vertente da literatura brasileira quando se pesquisa sua fortuna crítica em língua estrangeira. A título de exemplificação, separamos alguns excertos de críticos de língua inglesa e francesa.

Babel Guide to the Brazilian Literature[2] (TREECE & KEENOY, 2001), ao apresentar uma série de livros que marcaram o cenário da literatura brasileira, vê-se obrigado a referir-se a Graciliano Ramos e seus romances. Introduzindo o livro de José Américo de Almeida, *A Bagaceira* (*Trash*), reconhece a importância do romance de Ramos:

> ***A Bagaceira*** **abriu o caminho para uma safra de romances influentes, como** *O Quinze* de Rachel de Queiroz (1930), *Menino de Engenho* de José Lins do Rego (1932), *Cacau* de Jorge Amado (1933) e ***São Bernardo*** **de Graciliano Ramos (1934)**, os quais refletiam um novo desejo de retratar a vida dos habitantes de um interior muito negligenciado do Brasil, ao invés de retratar as vidas dos habitantes dos centros urbanos do Rio de Janeiro e São Paulo.[3] (TREECE & KEENOY, 2001, p.19, grifo nosso)

O mesmo ocorre com a apresentação da obra *As Mulheres de Tijucopapo* de Marilene Felinto:

> Seguindo os passos de escritores nordestinos como Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, Marilene Felino faz um retrato indignado e pungente de sua terra natal.[4] (TREECE & KEENOY, 2001, p. 64, grifo nosso).

E com *Sargento Getúlio* de João Ubaldo Ribeiro:

> *Sargento Getúlio* encontra-se na melhor tradição da literatura do nordeste – marcado por *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa – em seu modo de explorar a cultura e a mentalidade do interior rural por meio da linguagem oral,

---

[2] Este projeto foi patrocinado pela Lei de incentivo à cultura do Ministério de cultura do Brasil, pela FAAP e pelo Brasil 500.

[3]Todas as traduções neste trabalho que não indicam o nome do tradutor são de nossa autoria.
Trash opened the way for a crop of influential novels such as Rachel de Queiroz's *O Quinze* (1930), José Lins do Rego's *Menino de Engenho* (1932), Jorge Amado's *Cacau* (1933), and Graciliano Ramos's *São Bernardo* (1934), all of which reflected a newfound desire to portray the lives of the inhabitants of Brazil's largely neglected interior, rather than those of the urban centres of Rio de Janeiro and São Paulo.

[4] Following in the footsteps of North-Eastern Regionalist writers like Graciliano Ramos and Rachel de Queiroz, Marilene Felinto paints an angry and poignant portrait of her homeland."

> ao mesmo tempo primitiva e grave, rica e lírica.[5] (TREECE & KEENOY, 2001, p. 123).

O nome de Graciliano Ramos também recebe destaque ao ser apresentada a antologia de contos organizada pelo tradutor W. Grossman (2001),[6] intitulada "Modern Brazilian Short Stories":

> Outras grandes histórias da coleção são 'Metonímia ou A Vingança do Enganado', de Rachel de Queiroz (*Cem Crônicas Selecionadas*, 1958), escrita com grande ' frescor ' condensando muito bem a frequente e irônica tensão na escrita brasileira, 'Um Ladrão ' de Graciliano Ramos - como Rachel de Queiroz , outro famoso romancista social - é curto, com qualidade fílmica e precisa.[7](GROSSMAN, in: TREECE & KEENOY, 2001, p.141)

Ao apresentar o romance *São Bernardo*, o mesmo guia destaca a crítica social que permeia a história de Paulo Honório:

> Graciliano Ramos foi um de muitos romancistas nordestinos cujos escritos nos anos 1930 e 1940 colaboraram para chamar a atenção para sua região natal. [...] O romance de Ramos não sentimental e poderoso é movido por um estilo comprimido e premente que espelha a natureza impaciente e concisa de seu narrador. Com referências à turbulência política que acompanhou a ascensão ao poder do ditador Getúlio Vargas em 1930, Ramos faz um retrato vívido de um nordeste rural e conservador simbolizado pela personagem Paulo Honório, que não está disposto ou é incapaz de se adaptar às mudanças de seu tempo.[8] (TREECE & KEENOY, 2001, pp. 116-117)

Ramos encontra destaque também no catálogo da UNESCO "The Courier" – UNESCO collection of representative works – Treasures of World Literature:

---

[5] *Sergeant Getulio* stands in the best tradition of North-Eastern fiction — punctuated by Graciliano Ramos's *Barren Lives* and Guimarães Rosa's *The Devil to Pay in the Backlands* — in its exploration of the culture and mentality of the rural interior through the medium of its own oral language, at once primitive and severe, rich and lyrical.

[6] Tradutor de alguns livros de Machado de Assis para o inglês.

[7] Other major stories in the collection are 'Metonomy' by Rachel de Queirós, written with great 'spring' and encapsulating very well the frequent ironic strain in Brazilian writing; 'The Thief' by Graciliano Ramos — like Rachel de Queirós another famous social novelist — is short with a sharp, filmic quality […].

[8] Graciliano Ramos was one of a number of North-eastern novelists whose writings in the 1930s and 40s were instrumental in drawing attention to their native region. […] Ramos' unsentimental, powerful novel is driven along by a compressed, urgent style that mirrors the terse, impatient nature of its narrator. With references to the political turbulence which accompanied the rise to power of dictator Getúlio Vargas in 1930, Ramos draws a vivid picture of a conservative, rural Northeast, symbollized by the character of Paulo Honório, who is unwilling or unable to come to terms with changing times.

> Os brasileiros foram talvez os primeiros a declararem sua independência da linguagem: Graciliano Ramos [9] 'reduziu expressões a elipses, ao mínimo, a frases quase monossilábicas, ajustando a forma para refletir mínimos níveis de sobrevivência'.[10] (ADOUM, 1986, p.25)

Reconhecimento obtido também na França, muito mais pela crítica que pelo público, como ressalta Pierre Rivas (2005) em *France-Brésil*:

> O estudo da recepção deve se interrogar sobre os sucessos de alguns, esses acolhimentos generosos, e o fracasso de outros que, no entanto, são tidos como canônicos em seu país, vide modernistas. Nem Oswald nem Mário de Andrade encontraram seu público, mesmo que fosse restrito a uma elite; nem Osman Lins, e Graciliano Ramos apenas um pouco mais do que os outros. (RIVAS, 2005, p. 77)

Segundo Rivas, o público francês parece compreender mais facilmente uma literatura tida por eles como feminista tal como a de Clarice Lispector e mais dificilmente o "*ethos* brasileiro da Amazônia ou do sertão." (RIVAS, 2005, p. 77).

Mesmo não reconhecido pelo grande público francês, o escritor alagoano é constantemente aclamado pela crítica. Jaqueline Penjeon, professora em Paris III, afirma sobre o autor que:

> Toda sua obra é profundamente marcada por um Nordeste desprovido de exótico: nem descrição complacente da paisagem, nem visão paternalista dos problemas, mas uma atitude crítica, estudo do homem em seu meio, sua luta pela sobrevivência, em meio aos seus sofrimentos e suas aspirações. Os três primeiros romances, escritos em primeira pessoa, se dedicam à dissecação psicológica do ser. Um pouco tímida em *Caetés* [...], ela se refina em *São Bernardo* e *Angústia*. O homem está só, confrontado com o mal, sem perspectiva de salvação em uma sociedade moral e politicamente corrompida. Em *Vidas Secas*, único romance em terceira pessoa, a análise psicológica cede espaço ao estudo das condições de vida. [...] À imagem do universo hostil, seu estilo é seco e despojado. O adjetivo é banido, G. Ramos procura a concisão, a palavra precisa; as expressões populares sertanejas estreiam na literatura. Ele protesta contra a linguagem pedante e florida dos

---

[9] Ramos, Graciliano (Brazil). Childhood (Infância).Trans, by Celso de Oliveira; introduction by Ashley Brown. London, Peter Owen, 1979. 174 pp. (Novel).

[10] The Brazilians were perhaps the first to proclaim the independence of the language: 'reduced expression to ellipsis, to minimal, almost monosyllabic sentences, adjusting the form to reflect minimum levels of survival'

> « bacharéis ». Ramos soube captar o essencial da personalidade humana, reconciliando o regional e o universal. [11]

Ramos é reconhecido pela crítica não apenas nos países de língua portuguesa, inglesa e francesa, mas em todos os países onde sua obra foi traduzida, como nos de língua espanhola:

> **Com** José Américo de Almeida, Jorge Amado, **Graciliano Ramos** e José Lins do Rego, Rachel de Queiroz (nascida em 1910) é considerada uma das figuras centrais entre os romancistas do Nordeste. (SORÁ, 2002/5, p.61, grifo nosso)[12]

Ainda muito mais marcante é o reconhecimento desse autor pela crítica nacional. Aliamo-nos ao professor Antonio Candido (2006) quando este, no prefácio da reedição de *Ficção e Confissão,* ressalta a importância da obra de Graciliano Ramos para a literatura brasileira e afirma que reeditar seus artigos sobre os livros desse escritor:

> "[...] serve para manifestar mais uma vez o meu constante apreço por um dos maiores escritores da nossa literatura, um dos raros cuja alta qualidade parece crescer à medida que o relemos." (CANDIDO, 2006, p.13).

E sobre *São Bernardo*, Antonio Candido ainda afirma que o livro "ocupa um lugar à parte na literatura" (CANDIDO, 2006, p.31) e que "permanece isolado, com uma originalidade que, se não o faz maior que os demais, torna-o sem dúvida mais estranho, quase ímpar." (CANDIDO, 2006, p. 32)

---

[11] Toute son œuvre est profondément marquée par un Nord-Est dépourvu d'exotisme: ni description complaisante des paysages, ni vision paternaliste des problèmes, mais attitude critique, étude de l'homme dans son milieu, sa lutte pour la survie, dans ses souffrances et ses aspirations. Les trois premiers romans, écrits à la première personne, se livrent à une dissection psychologique de l'être. Un peu timide dans Caetés [...], elle s'affine dans São Bernardo et Angoisse. L'homme est seul, confronté au mal, sans perspective de salut, dans une société moralement et politiquement corrompue. Dans Sécheresse, seul roman à la troisième personne, l'analyse psychologique cède le pas à l'étude des conditions de vie. [...] À l'image de l'univers hostile, le style est sec et dépouillé. L'adjectif est banni, G. Ramos recherche la concision, le mot juste; les expressions populaires sertanejas font leur entrée en littérature. Il s'élève contre le langage pédant et fleuri des "bacheliers". Ramos a su capter l'essentiel de la personnalité humaine, réconciliant régionalisme et universalité. (Penjeon)
Jacqueline Penjeon, linguista e especialista em literatura lusófona, é professora na Sorbonne (Paris III) Disponível em: http://www.ombres-blanches.fr/dossiers-bibliographiques/themes/litterature-poesie-theatre/litterature-traduite/bresil-tout-un-roman/le-modernisme-bresilien.html. Acessado em 15/01/2011.

[12]Avec José Américo de Almeida, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiróz (née en 1910) est considérée comme l'une des figures centrales parmi les *romancistas do Nordeste*.

A apreciação pelo autor foi uma das razões pelas quais escolhemos Graciliano Ramos e em especial seu romance *São Bernardo*. Entramos em contato com esse livro ainda bem jovens e, diferentemente de muitos colegas, sentimos prazer em lê-lo e relê-lo. Quando nos defrontamos com as traduções do livro em francês e em inglês, para nós foi uma redescoberta da obra de Graciliano. Experimentamos justamente o que diz Antonio Candido na citação acima. Com os anos de estudo de Teoria da Literatura na graduação e pós-graduação, obtivemos instrumentos para melhor apreciar e apreender as sutilezas de um texto bem escrito e bem arquitetado, polissêmico como *São Bernardo.*

Além do prazer da leitura da obra, a análise minuciosa das duas traduções suscitou questões importantes no que diz respeito ao processo e ao caminho que teria feito o texto brasileiro de 1934, passando por diversas traduções dentre elas a inglesa em 1975 até chegar à tradução francesa em 1986. Em nossa análise, foi percebido em algumas partes bem específicas do romance algum distanciamento do original, seja no plano da enunciação, da sintaxe ou do léxico e, curiosamente, ao compararmos com a versão inglesa, observamos convergências nessas mudanças, e resolvemos então investigar a fundo a possibilidade de uma *tradução informada*.[13] Por uma questão de cronologia das traduções, a tradução francesa de 1986 teria tido o apoio da tradução inglesa de 1975.

Apesar da grande quantidade de estudos desenvolvidos em torno da obra de Graciliano Ramos em língua portuguesa, foi averiguada a inexistência de estudos sobre as traduções de seus romances, seja para o francês, seja para o inglês. Primeiramente, nos defrontamos com a dificuldade em encontrar dados e informações que nos levassem a conhecer melhor o universo em torno das traduções realizadas na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos do livro *São Bernardo*.

Há dissertações e teses no Brasil e na França a respeito da tradução de livros de grandes nomes de nossa literatura como José de Alencar, Machado de Assis, Jorge Amado, Guimarães Rosa entre outros. Contudo, entre os autores contemplados não figura Graciliano Ramos.

A obra de Ramos já foi objeto de estudo de crítica literária, *em língua portuguesa*, de vários críticos de renome, sob diferentes aspectos. Podemos listar

[13] O conceito de tradução informada está exposto no capítulo I.

João Luiz Lafetá (1992), Álvaro Lins (1981), João Gaspar Simões (1942), Olívio Montenegro (1953), Rui Mourão (2003) e o já citado Antonio Candido (2006). Todavia, como mencionamos acima, não há estudos que tenham como escopo as *traduções* de sua obra para as línguas francesa ou inglesa, tampouco sobre a relação entre a tradução inglesa de 1975 com a tradução francesa de 1986, o que de fato será nosso foco neste trabalho.

Quando se fala em tradução de um romance para uma língua estrangeira, e em particular de um romance que se passa no interior do sertão brasileiro, muitas perguntas surgem. Além do aspecto linguístico, as especificidades culturais se impõem como uma barreira, ou melhor, como um desafio. O tradutor deparará com questões de escolha de léxico, sintaxe, registro de língua e, dependendo de suas escolhas, o resultado será mais ou menos satisfatório no que diz respeito à transposição da relação língua-cultura brasileira para a língua-cultura francesa e língua-cultura inglesa.

Essas dificuldades podem ser superadas pelo tradutor por meio de pesquisa minuciosa sobre a cultura da língua de origem e também por meio do contato e análise das soluções propostas por outros tradutores. Às vezes, com autores de grande aceitação do público e por outras razões relacionadas ao mercado editorial, diferentes traduções, ou melhor, retraduções são editadas possibilitando assim o intercâmbio das ideias dos profissionais responsáveis para levar um romance escrito em uma língua à outra.

No caso de Graciliano Ramos, seus romances não foram reeditados ou retraduzidos em língua inglesa e francesa, contudo, acreditamos que uma tradução para uma língua estrangeira pode ser informada pelas suas traduções precedentes principalmente quando se trata de uma língua de fácil acesso como a língua inglesa. Assim, nosso estudo baseia-se na hipótese de a tradução francesa ter-se beneficiado da historicidade da tradução inglesa e de sua fortuna crítica.

Nossa tese é de que a tradução inglesa teria sido a pioneira, desbravadora e até certo ponto assimiladora, abrindo caminho para a tradução francesa ir além, beneficiar-se do texto já desvendado, podendo trabalhar melhor o texto de chegada.

Outra questão a ser investigada é a existência ou não de um projeto de tradução (que seja condizente com a formação da imagem de Graciliano Ramos em língua portuguesa). Após a análise dos trechos selecionados, será possível

determinar se houve efetivamente um projeto de tradução (uma sistematização), ou se o tradutor resolveu os problemas de tradução na medida em que o texto as apresentava. Nesta análise, averiguaremos qual o tratamento dispensado, por parte dos tradutores, ao regionalismo e à oralidade presentes na obra, regionalismo que toma emprestado do falar do interior de Alagoas um ritmo agreste, sertanejo.

O procedimento da análise limita-se a dividir o texto em pequenos trechos cujo léxico, sintaxe ou enunciação exprimam algum elemento *cultural*, marcas que identificam sua especificidade. Em seguida são analisadas as opções que se apresentam ao tradutor e suas efetivas escolhas, em um primeiro momento separadamente e, em seguida, comparando-as entre si. Verificaremos se o distanciamento do texto francês do texto em português encontra justificativa ou apoio na tradução inglesa.

Os excertos transcritos neste trabalho são apenas exemplos que ilustram a tendência constatada na análise do texto de partida e dos textos de chegada em sua íntegra.

É importante ressaltar que o que se busca encontrar nessas versões de *São Bernardo* não é uma tradução idêntica ao original, visto que isso seria impossível. O que se busca é a tradução equivalente, homóloga, como explica o tradutor Mario Laranjeira (1993) em *Poética da Tradução*:

> Seriam [intransponíveis essas barreiras] se a tradução visasse à identidade absoluta; mas se aceitarmos, como é ponto pacífico em tradutologia, a simples equivalência, as barreiras podem ser transpostas. Com efeito, em que pesem as especificidades socioculturais, permanecem em grande porcentagem os universais antropológicos, biológicos, sociológicos, culturais e linguísticos que têm servido e sempre servirão de ponte para que o tradutor possa vencer os fossos de intradutibilidade que, aqui e ali, se interpõem à sua tarefa. É evidente que quanto maior for a distância que separa duas culturas-línguas, maiores serão os óbices de natureza sociocultural à tradução, pois menos numerosos serão os pontos comuns em que o tradutor poderá apoiar-se. É praticamente nula, entretanto, a probabilidade de se atingir a total intradutibilidade, a não ser em casos pontuais que, em geral, podem ser resolvidos pela metalinguagem, glosa, explicação, comentário (tradução intralingual) ou pelos tão usuais processos de adaptação, decalque ou de criação léxica (LARANJEIRA, 1993, p.19).

Portanto, para a análise das traduções, para definirmos se e onde ocorre uma tradução homóloga vamos nos nortear pela teoria de Mário Laranjeira exposta

em *Poética da Tradução*: *do sentido à significância*. Nesse livro, Mário Laranjeira estabelece os limites de tradutibilidade balizados pelos fatores socioculturais, linguístico-estruturais e textuais. Desta feita, questionaremos de que maneira Leibrich e Scott-Buccleuch, os tradutores de *São Bernardo,* transpuseram um romance escrito em "brasileiro" para as línguas francesa e inglesa, pois segundo o próprio Graciliano Ramos:

> São Bernardo está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. **Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem**. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. (RAMOS, 1992, p. 134, grifo nosso)

Abrem o capítulo I as considerações teóricas acerca da retradução retomando-se os escritos de Yves Gambier (1994), Paul Bensimon (1990) e André Topia (1990). A partir da reflexão destes autores, faz-se um resumo de o que seria retradução e de quais são suas vertentes. Ainda no capítulo I, retomam-se as considerações de Antoine Berman (1990) sobre primeiras traduções e retraduções, assim como sua visão sobre as ideias de Goethe a respeito da formação de uma literatura mundial por meio da tradução interlingual (2002). Encerrando o capítulo, propomos uma nova vertente da retradução: *a tradução informada* e, para a análise do *corpus* em questão, propõe-se que todos os aspectos das traduções a serem discutidos, ou seja, a enunciação, a sintaxe e o léxico, passem pelo filtro dos *marcadores culturais* (AUBERT, 2006), visto que esse é o ponto em comum encontrado nas teorias que balizam este estudo.

No Capítulo II, o romance *São Bernardo* é contextualizado e, em seguida, é feito um panorama do Regionalismo no Brasil estabelecendo-se o lugar do romance nessa vertente literária. Em seguida, é feita uma análise da poética em *São Bernardo* em português, a qual servirá de base para a seleção dos elementos a serem comparados sob a ótica dos *marcadores culturais*.

O Capítulo III contempla a tradução inglesa e a estabelece como *tradução modelo*.

O Capítulo IV aborda o material textual por meio do cotejo entre excertos da obra original e suas traduções. O cotejo e análise serão feitos a partir da tradução para a língua inglesa, feita por R.L. Scott-Buccleuch em 1975, e em seguida a partir da tradução francesa de Geneviève Leibrich datada de 1986.

Após o cotejo entre os excertos da obra original e suas traduções, faremos a apreciação das escolhas e dos procedimentos adotados nas traduções para a língua inglesa e para a língua francesa identificando as interferências da tradução modelo na tradução informada.

As considerações finais não têm pretensão de serem definitivas. Buscam, por sua vez, instigar discussão voltada à retradução e conceitos de tradução modelo e tradução informada.

Assim, este trabalho pretende contribuir para os estudos da tradução e retradução e, em especial da tradução e retradução da obra de Graciliano Ramos - *São Bernardo*.

1 RETRADUÇÃO: vertentes

Encontram-se ainda poucos estudos sobre retradução. Podemos citar apenas algumas publicações de peso nessa área. Apesar de sua grande importância, os estudos nesse campo estão longe de esgotar o assunto. O número 11 da revista *Cadernos de Tradução* (2003) da Universidade Federal de Santa Catarina é dedicado aos temas tradução, retradução e adaptação. A apresentação desse número, escrita por seus organizadores John Milton e Marie Hélène Catharine Torres, confirma que os campos da retradução e da adaptação têm obtido pouca atenção acadêmica e, apesar desse descaso, constatamos que tão rico quanto os estudos da tradução em geral, e em particular da tradução literária, é o leque de interesses da retradução.

Outra publicação de referência para o tema é a revista *Palimpsestes*, em especial o número 4 (outubro de 1990) que trata exclusivamente de retradução (Retraduire), volume que traz reflexões de importantes nomes nos estudos tradutológicos como Antoine Berman, Paul Bensimon e André Topia entre outros.

Primeiramente é preciso indagar-se em que consiste *retradução* e para tanto investigar-se-á seu sentido restrito para em seguida retomar-se o que tradutores e teóricos têm escrito sobre o tema.

Ainda em sua apresentação do número da revista *Cadernos de Tradução*, Milton e Torres (2003) destacam o fato de não haver uma entrada para a rubrica *retradução* em *Routledge Encyclopedia of Translation Studies,* uma das principais obras de referência em tradutologia, editada por Mona Baker (1998), deixando assim a retradução em desvantagem com relação a outras subáreas da tradução como a *Adaptação*, cuja rubrica é escrita por George Bastin.

As definições que os dicionários de língua portuguesa trazem são bem semelhantes e apontam para o sentido literal de retradução: 'traduzir novamente'. A saber:

> **Retradução**; substantivo feminino
> ato, processo ou efeito de retraduzir; nova tradução (HOUAISS, 2001)

Retradução; Substantivo feminino.
1.Ação de retraduzir. 2.Nova tradução. (AURÉLIO, 2009).

Tais definições não respondem a uma série de questões, tais como: *retraduzir* é traduzir a partir do original para a mesma língua, para outra língua ou ainda traduzir a partir de uma tradução? Seria essa *retradução* feita pelo mesmo tradutor ou por outro tradutor? Essas são apenas algumas perguntas para as quais se buscarão respostas.

O dicionário da língua francesa *Le Robert Éléctronique* (1994)[14] define *retraduction* como "uma tradução feita a partir de outra tradução[15]", ou seja, uma tradução feita a partir de um texto já traduzido. Apesar de fornecer mais informação, sua definição não situa precisamente a retradução no cenário da tradutologia, nem delimita suas possibilidades ou práticas dentro da tradução.

O tradutor e teórico Antoine Berman[16] ressalta a importância da tradução em uma determinada sociedade, tradução que influencia até mesmo a identidade cultural de um povo tal qual fizeram grandes obras *traduzidas* como a Bíblia. No passado as traduções fomentaram grande troca entre as culturas e, ainda hoje, com mais intensidade, na era da globalização, as ideias circulam com grande rapidez demandando um maior número de traduções e, por consequência, promovendo um expressivo intercâmbio cultural. Essa demanda é uma via de mão dupla. Quanto mais informação disponível, mais material a ser traduzido por profissionais. Por outro lado, quanto mais acesso às informações por parte do público em geral, mais amadores se arriscam na tarefa de traduzir; é o que acontece com a legendagem de filmes e séries televisivas, por exemplo.

O fato é que a tradução, assim como a retradução, multiplica os sentidos de um texto, explora o aspecto polissêmico de um texto literário, encoraja novas leituras e novas abordagens. Nesse sentido, admitindo que um texto não possui um sentido único, mas um sentido construído também pelo leitor/tradutor, há de se compreender que cada retradução traga novos contornos para a obra traduzida.

---

[14] Doravante indicado como Le Robert.
[15] Une traduction elle-même faite à partir d'une autre traduction.
[16] Cf. BASTIN, George, 2001, p. 181-194. Disponível em : http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000575ar.html

1.1 YVES GAMBIER E AS MODALIDADES DE RETRADUÇÃO

Indispensável para este estudo é o texto acerca da retradução de Yves Gambier que, apesar de sucinto, elucidativo: “La retraduction, retour et détour”, publicado em 1994 na revista *Meta: Journal des traducteurs*. O artigo é dedicado ao crítico Antoine Berman que, como estudado aqui, aborda o tema da retradução, em 1984, em seu livro *A prova do estrangeiro* e, em 1990, em seu artigo para a revista *Palimpsestes* “La retraduction comme espace de la traduction” (1984).

Gambier (1994), professor da Universidade de Turku na Finlândia e diretor do Centro de Tradução e Interpretação da mesma universidade, levanta uma série de questões em seu artigo sobre a retradução. As questões iniciais questionam o porquê de retraduzirmos: As traduções anteriores de Kafka ou Dostoievski, por exemplo, eram deficientes? Nossos conhecimentos do russo, do alemão foram modificados? São esses autores lidos ou interpretados de maneira diferente? A noção de fidelidade foi alterada?

O crítico alerta que uma resposta já bem aceita para esse fenômeno não dá conta de toda sua extensão, ou seja, o fato de as traduções francesas terem sido *etnocêntricas* no sentido de higienizar a linguagem do outro para adequar-se ao *bom francês* não explica por que se retraduz em uma cultura como a brasileira, notoriamente menos etnocêntrica e tão aberta ao outro, chegando a se comportar de maneira inversa ao etnocentrismo. Ao se questionar sobre retraduzir ou não, Gambier faz um levantamento das modalidades de retradução.

A retradução pode ser uma *nova tradução de um texto estrangeiro já traduzido para determinada língua*. Essa retradução seria então uma releitura da obra original, uma readequação aos gostos linguísticos da época e dos receptores, enfim, uma atualização dos textos já traduzidos.

Outra modalidade da retradução seria aquela revelada na definição do próprio termo em língua francesa pelo dicionário *Le Robert* (1997): “Tradução de um texto traduzido de uma outra língua.”[17]. A definição do dicionário aponta para *uma tradução da tradução*.

[17] Traduction d’un texte lui-même traduit d’une autre langue.

A retradução a partir de uma língua que não a do original do texto, seria então uma outra prática de retradução, um trabalho realizado graças a um intermediário, como as traduções feitas do texto bíblico, frequentemente traduzido para uma língua vernácula, não a partir do hebraico ou do grego, mas a partir de uma outra língua mais acessível, como as línguas inglesa ou francesa.

Essa é a modalidade de retradução no caso dos livros de Jostein Gaarder escritos em norueguês: *O Mundo de Sofia*, traduzido por João Azenha Jr. do alemão para o português, *Vita Brevis* traduzido por Pedro Maia Soares a partir da versão inglesa, assim como *O Vendedor de Histórias* também traduzido a partir da versão inglesa por Ricardo Gouveia.

Mário Laranjeira (2003) em seu livro *Poética da Tradução* no capítulo "A tradução interlingual do poema" discute a questão da retradução usando uma língua intermediária, quando o tradutor não tem completo domínio da língua de partida do texto. Laranjeira cita dois casos com resultados distintos. O primeiro é a tradução de Castilho, que traduz *Fausto* de Goethe valendo-se de sete intérpretes para tal tarefa, uma vez que o tradutor não conhecia a língua alemã. Augusto Meyer comenta que o resultado é um dos "subprodutos mais estranhos da história da tradução". (MEYER, In: LARANJEIRA, 2003, p. 31)[18]

A esse exemplo mal sucedido de retradução (tradução indireta), Laranjeira contrapõe o caso dos irmãos Campos. Augusto de Campos traduz rubai (1120 a.C.) de Omar Kháyyám a partir da "transcriação" de Edward Fitzgerald. Essa tradução, na análise de Laranjeira diferencia-se da primeira, pois, não conhecendo a língua persa, Campos aceita a tradução de Fitzgerald como sendo seu texto, tendo vida própria e o *transcria* em língua portuguesa, criando dessa forma seu texto, dando-lhe vida própria também. Assim, Campos não está traduzindo Omar Kháyyám, mas rubai de Omar/Fitzgerald. (LARANJEIRA, 2003, p. 32).

Outra modalidade de retradução levantada por Gambier é a *retrotradução*, ou seja, a tradução de um texto de volta para sua língua de origem. Essa prática permite uma análise das escolhas operadas pelos tradutores, possibilitando ainda verificar as correspondências e os resultados e comparar o produto final desse ciclo tradutório com o próprio original. Por exemplo, um texto em português traduzido para o francês e retraduzido para o português a partir da tradução em francês.

---

[18] Augusto Meyer, "Traduções", *Remate de Males*, 4 – Território da Tradução, pp. 204-205.

O teórico também aborda uma das questões colocadas no início do capítulo: *revisão* e *adaptação* são consideradas retraduções? O crítico versa sobre esse tema questionando se não haveria diferentes graus de modificação no texto original traduzido. Gambier sugere que quanto menor esse grau, quanto menos alterações forem feitas no texto, mais próximos estaríamos de uma *revisão*, e por outro lado, quanto maior o grau de transformação do texto, este estaria mais próximo de uma *adaptação*. Na *adaptação*, Gambier afirma que o texto original seria tido como pretexto para a escrita de um outro texto. Entre esses dois graus de transformação (revisão e adaptação) estaria a *retradução*, ou seja, o texto inteiro seria reescrito, deixando assim de ser uma revisão, contudo não configurando uma adaptação, pois essas alterações tencionam trazer o texto de chegada mais próximo ao texto de partida.

Nesse ponto, o autor questiona o que diferencia as alterações efetuadas em uma revisão daquelas de uma retradução. Seriam elas de ordem estilística, ou sintática; teriam elas o mesmo peso nas duas modalidades? A retradução e a revisão ocorrem com a mesma frequência? Para o autor, ambas visam à comunicação mais eficaz do texto, mas apenas a retradução agrega a esse fator a questão da historicidade. A retradução modifica o texto traduzido porque "os tempos mudaram." (GAMBIER, 1994, p. 413)

As implicações comerciais também são levantadas pelo crítico. Seria a retradução um argumento de venda assim como a revisão um argumento de uma tradução menos cara?

Desde o início deste capítulo não cessamos de fazer perguntas acerca da natureza da retradução, o que nos leva a atestar o caráter polimorfo da retradução e suas práticas.

No mesmo texto, o crítico retoma questões e as condensa em uma lista de 5 pontos básicos. Dessas questões selecionamos apenas uma, pois acreditamos que em um momento ou outro ela será abordada neste trabalho:

> De uma tradução a outra, qual o papel do tradutor? Ele seria ao mesmo tempo o traidor de seu autor, o servidor de seus leitores, o mensageiro do outro, das diferenças em detrimento das convenções da recepção? (GAMBIER, 1994, p. 414)

1.2 BERMAN E RETRADUÇÃO

Antoine Berman discute o fenômeno da retradução em seu artigo publicado na revista *Palimpsestes* intitulado "La retraduction comme espace de la traduction", no qual o autor fornece as seguintes definição e distinção: "Toda tradução feita após a primeira tradução de uma obra é, portanto, uma retradução"[19] (BERMAN, 1990, p.1).

Em sua teoria, o pesquisador distingue "primeiras traduções" e "retraduções". A base de sua reflexão é a diferença estabelecida para as duas categorias a partir da temporalidade do traduzir. Tal diferenciação é prenunciada no pensamento goethiano. Pois, aquele que *retraduz* não está diante apenas de um original, mas de dois ou vários.

O crítico enfoca o caráter de ruptura da retradução com relação às traduções anteriores e desenvolve o conceito de "segunda tradução" em relação à "primeira tradução" e ao original, ou seja, um desdobramento de ambas. Nesse sentido, as primeiras traduções nunca seriam as maiores ou mais importantes, por questões de limitações, e sim as subsequentes que se "alimentam" do original e das primeiras traduções; essas retraduções é que viriam a se tornar obras-primas.

Assim, a retradução, segundo o escritor francês, seria necessária para a existência de "grandes traduções", estabelecendo dessa maneira uma hierarquia entre as traduções. Essa hierarquia, na visão de Berman, decorre da posição crítica privilegiada da retradução com relação à primeira tradução; ela possui uma visão diacrônica do texto e portanto, um discurso já historicisado. (FALEIROS, 2009).

Berman se apropria de uma frase de Novalis[20]: "Todo início é canhestro" e coloca-a na perspectiva da retradução: "é necessário todo o caminho da experiência para se chegar a uma tradução consciente dela mesma. Toda primeira tradução é canhestra."[21] (BERMAN, 1990, p.4).

O que caracterizaria então uma grande tradução em oposição às outras? Berman lista uma série de características das quais se destaca: "ela se caracteriza

---

[19] Toute traduction faite après la première traduction d'une œuvre est donc une retraduction.

[20] Pseudônimo de Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, autor e filósofo do romantismo alemão.

[21] "Tout le début est maladroit Il faut tout le chemin de l'expérience pour parvenir à une traduction consciente d'elle-même. Toute première traduction est maladroite."

por uma extrema sistematicidade, pelo menos igual à do original". (BERMAN, 1990, p. 3). Essa sistematicidade seria o critério para a formação de uma tipologia.

Ainda para Berman, a primeira tradução teria a tendência de ser mais assimiladora, reduzindo assim a alteridade da obra, submetendo-se às normas editoriais e à aceitação cultural. Já a segunda tradução seria uma volta ao texto-fonte, ou seja resgataria as características linguístico-estruturais e retórico-formais.

Podem levantar-se outros critérios para se avaliar uma grande tradução, porém neste trabalho quer-se observar como o texto original, polissêmico, revela-se de maneiras distintas de uma tradução à outra, segundo o contexto sociocultural e, é claro, consoante a visão do tradutor.

Compactuando com Berman, Paul Bensimon (1990)[22], fundador do Centro de Pesquisa em Tradução e Comunicação Transcultural inglês/francês (Tract), tradutor e especialista em poesia, distingue a primeira tradução das demais da seguinte maneira: a primeira se aproxima frequentemente à *adaptação*, ela se aproxima da língua alvo a fim de cativar mais facilmente o público alvo, causar menos estranhamento. Ela seria pouco respeitosa às formas do texto original. Já as retraduções seriam mais próximas à língua fonte, mais "fiéis" ao texto original. O crítico ainda questiona as razões pelas quais tradutores fariam cortes do texto original, levantando a hipótese de que dessa forma a recepção pelo público seria mais garantida.

Parece ter sido esse o caso da tradução de *Os Sertões* de Euclides da Cunha para o alemão. Em uma entrevista para a revista Cadernos de Literatura em Tradução, o tradutor Berthold Zilly (1997) revela sua luta para manter o texto integral, em vão:

> O maior problema que eu tive com a Suhrkamp foi (e hoje eles têm vergonha de admitir) que eles acharam que o livro tinha partes chatas, aborrecidas, supérfluas, principalmente as referentes à natureza. Queriam me obrigar a cortar uma boa parte do livro. Lutei, recusei e neguei alegando que um clássico da literatura universal não pode ser cortado. [...] Mas em 84 eu cedi e assinei o contrato, onde me comprometia a cortar uma certa porcentagem do texto. Mas estava decidido a não respeitar esse item do contrato. (ZILLY, 1997, pp. 111-112).

[22] Paul Bensimon é editor da revista *Palimpsestes,* especializada em tradução.

Ainda, segundo Paul Bensimon (1990), as primeiras traduções seriam uma espécie de introdução da obra na cultura de chegada, um tipo de naturalização da obra. Essa tradução serviria para que o público se acostumasse à obra estrangeira, seria uma fase intermediária antes das retraduções, estas sim comprometidas com a cultura fonte, ultrapassando em grandeza a primeira tradução. Bensimon ressalta o fato de traduzir e retraduzir ser um ato ao mesmo tempo individual e uma prática cultural como em Goethe.

Percebe-se claramente uma teoria de evolucionismo da tradução, o que implica em uma hierarquização das traduções e retraduções. Dizer que "primeiras traduções" naturalizam (domesticam) a obra estrangeira e "retraduções" revelam seu caráter natural, como fazem Berman e Bensimon, é estabelecer uma regra que não se aplica de fato a muitas traduções consagradas, as quais subsistem com o passar do tempo e que, de um modo particular, cumpriram seu papel, seja ele de levar a cultura do outro para uma língua estrangeira, seja ele de influenciar culturalmente uma sociedade, ou de fazer conhecido um autor em línguas diversas. Berman (1990) leva em conta essa ressalva e as exceções e para tanto relativiza sua teoria afirmando que ela não é absoluta.

Berman chega a declarar que se nem todas as retraduções são grandes traduções, todas as grandes traduções são retraduções, por quê? Para o crítico, a historicidade do discurso é fundamental, ou seja, colocá-lo em perspectiva temporal e espacial. Segundo Berman (1990), basta que um texto do autor já tenha sido traduzido para uma determinada língua para que as traduções de seus outros textos entrem no *espaço da retradução*. É o que acontece com Graciliano Ramos e seu romance *São Bernardo*: o autor já havia sido traduzido para outras línguas e para a língua francesa mais especificamente em 1956, *Infância,* e, em 1964, *Vidas Secas*, por outros tradutores.

O fato de já haver uma tradução de Graciliano Ramos em línguas estrangeiras, em especial em línguas de grande difusão como a língua inglesa e a língua francesa, coloca seu discurso em perspectiva, uma vez que seu mundo literário já foi interpretado por outro tradutor. Geneviève Leibrich, a tradutora de *São Bernardo* (1986) para a língua francesa pôde verificar, analisar e julgar as escolhas feitas por Marie-Claude Roussel, tradutora do romance *Vidas Secas* (1964). Leibrich teria tido a oportunidade de julgar as escolhas de Roussel quanto às traduções de

especificidades e de marcadores culturais de diferentes domínios, como os pronomes de tratamento, dentre muitos outros.

Traduzir um texto inédito de um autor já traduzido parece natural, mas por que retraduzir um texto já traduzido? Para o crítico e tradutor Antoine Berman (1990), uma das razões da retradução seria o fato de as obras originais não envelhecerem e as traduções sim, já que estas são reflexos de sua época. Nesse ponto, a perspectiva adotada por André Topia (1990), também na revista *Palimpsestes*, reforça a posição de Berman.

André Topia (1990) afirma que apesar de acreditarmos que a obra original é eterna e a tradução efêmera, se analisarmos o mesmo fenômeno sob outra perspectiva, dar-nos-emos conta de que o contrário ocorre: a tradução é que não muda e o texto original muda, transformando-se de tradução em tradução. Topia ainda ressalta que enquanto a obra não cessa em se deslocar imperceptivelmente em decorrência das mudanças de perspectivas causadas pela historicidade, a tradução, por sua vez, enferruja-se de uma vez por todas. Para o teórico, a obra fica "aberta" e as traduções e retraduções são "fechadas em si"; desta maneira a tradução passa por um envelhecimento, pois pertence a uma dada época e a um estado de uma obra, enquanto a obra permanece aberta para novas leituras e interpretações. (TOPIA, 1990).

Pode-se ainda analisar a retradução a partir de uma perspectiva histórica. Ela acontece à medida que as gerações sentem necessidade de produzirem suas próprias traduções; nesse sentido, a retradução seria um processo natural oriundo das mudanças ocorridas nas línguas e nas culturas, como por exemplo, a retradução de um texto canônico em uma linguagem mais próxima da geração atual, ou devido à "purificação" (LATHEY, 2006), tal como nas obras de Lobato (JIMENEZ, 2011).[23] A história das línguas e o envelhecimento de uma obra estariam então intimamente ligados no processo de retradução tomado por esse prisma. Nesse contexto, a retradução é feita a partir do texto original.

A essa função renovadora da retradução faz referência George Steiner em *Après Babel* (1978, p. 79) quando afirma: "O verdadeiro tradutor sabe que o fruto

[23] O termo purificação é empregado no sentido de eliminação de termos ou expressões considerados politicamente incorretas na sociedade atual.

de sua indústria pertence ao esquecimento porque cada geração inevitavelmente *retraduz*."[24]

Ainda para o crítico Berman (1990), dois pontos cruciais para a tradução são o *kairos* e a *insuficiência*:[25] Kairos, palavra grega que exprime o tempo certo para que algo aconteça, ou seja, a plenitude dos tempos e insuficiência a qual se refere a ineficácia da (primeira) tradução da obra.

O *kairos* (temporalidade psicológica, cultural e linguística) de uma grande tradução depende de um conjunto de fatores que corroborarão para seu acontecimento. Dentre eles destaca-se o amadurecimento da obra para que um grande tradutor, tomado pela *pulsão tradutória*[26], enfrente as forças *anti-tradutórias* que provocam a *insuficiência* da tradução. As forças anti-tradutórias que representam toda resistência e despreparo de uma cultura para a recepção de uma obra traduzida são refletidas na obra pela *não-tradução*. A não-tradução por sua vez, são os elementos que marcam uma tradução *insuficiente* ou *entrópica*. Ou ainda para utilizar uma definição de Berman, que se faz particularmente pertinente, uma tradução *canhestra*.

Assim, a retradução, segundo Berman (1990), serviria para suprimir ou pelo menos reduzir as deficiências das traduções anteriores. O advento da *grande tradução* suspende temporariamente a sucessão de retraduções de uma obra. A *insuficiência* ainda está presente na grande tradução, mas é balanceada ou neutralizada por outro fenômeno, o da *abundância*,[27] ou como chamavam os tradutores do século XVI, a *copia*. Para o crítico, a grande tradução impõe um discurso que substituirá o discurso da perda, tradicional em tradução, por outro, o discurso da abundância. Tal abundância se revela na riqueza da língua, na riqueza com relação à língua do original, na riqueza textual etc.

Da mesma forma que algumas traduções são marcadas pela falta ou pela perda, a *grande tradução* (sempre uma retradução, na perspectiva bermaniana) é marcada pela superabundância.

---

[24] Le vrai traducteur sait que le fruit de son industrie appartient à l'oubli, car chaque génération *retraduit* inévitablement.
[25] Kairos et défaillance. (Berman, 1990, p.5).
[26] "O desejo de tudo traduzir, a mais pura pulsão, seria a celebração de Babel, do reino das diferenças." (Berman, 2002, p.22).
[27] Abondance. (Berman, 1990, p.5).

1.3 TRADUÇÃO COMO CONTRIBUIÇÃO PARA UMA FORMAÇÃO DA LITERATURA MUNDIAL: GOETHE SOB O OLHAR DE BERMAN

O que quer que se possa dizer da insuficiência do traduzir, essa atividade não deixa de ser uma das tarefas mais essenciais e mais dignas de estima do mercado de intercâmbio mundial universal. O Corão diz: Deus deu a cada povo um profeta em sua própria língua. Assim, cada tradutor é um profeta para seu povo.

Goethe [28]

As reflexões de Goethe sobre tradução interessam a este trabalho pela maneira como ele viveu e registrou a experiência de traduzir e ser traduzido. Seus escritos sobre tradução não se reúnem em forma de uma teoria da tradução, mas compõem um conjunto de reflexões coerentes acerca do tema e redentoras do ofício.

Em *A Prova do Estrangeiro* (2002), livro que trata da cultura e tradução na Alemanha romântica, Antoine Berman dedica um capítulo ao escritor e tradutor Goethe.

Participando do grande jogo, fomentador de trocas culturais em que consiste a tradução, o principal texto de Goethe sobre tradução aqui discutido - *Divan oriental-occidental*- é acessado por meio de traduções: duas para a língua portuguesa e uma para a língua inglesa.[29] As reflexões do crítico alemão referentes à tradução serão consideradas aqui como resultado de uma filosofia de interação cultural e complementaridade das línguas e culturas. Seus escritos sobre o conceito de *literatura mundial* deixam claro o que a tradução significava para Goethe: um meio concreto de intercâmbio cultural e interacional, acesso ao estrangeiro e à sua identidade.

Antoine Berman (2002) resgata a definição de literatura mundial segundo o poeta alemão, definição fundamental para a abordagem deste trabalho: literatura universal não é o conjunto de obras do passado e presente formador de um saber

---

[28] In: BERMAN, 2002, p. 104 (SCTRICH, F. 1946, p. 18)

[29] Clássicos da Teoria da Tradução, Antologia Bilíngue, CCE/UFSC, tradução de Rosvitha Friesen Blume; e *A prova do estrangeiro*, tradução de Maria Emília Pereira Chanut. *Theories of Translations*: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida, tradução de Sharon Sloan de "Übersetzungen," Noten und Abbaandlungen zum bessern Verständnis des westöstlichen Divans -Stuttgart, 1819.

enciclopédico, mas sim o conjunto de obras que atingiram um status universal de *patrimônio da humanidade*. Esse status é alcançado na medida em que essas literaturas entram em contato umas com as outras, por meio da tradução, e delas se alimentam e se enriquecem. Aos nomes incontestavelmente partícipes do patrimônio da humanidade como Homero, Cervantes, Shakespeare, propomos o nome de Graciliano Ramos reconhecendo a importância do seu papel na literatura brasileira.

Contemporaneidade é um conceito chave na definição de literatura mundial para Goethe, uma vez que o que deve ser valorizado é a coexistência ativa das literaturas contemporâneas modificando sua relação consigo e com o outro. Tal coexistência não apaga suas diferenças, mas exige a consciência da presença do outro.

O autor sai em defesa da tradução, e trata esse ofício como atividade de primeira classe. Para ele, a tradução "não deixa de ser uma das tarefas mais essenciais e mais dignas de estima do mercado de intercâmbio mundial universal." (GOETHE, apud BERMAN, 2002, p. 104). Em Goethe, a tradução deve ser considerada como parte da literatura de uma nação, suas influências e seu papel devem ser reconhecidos como partes formadoras da literatura nacional. Nesse sentido, o papel exercido por uma tradução na cultura de chegada é primordial na medida em que nela insere conceitos, metáforas, novos referentes, enfim, novas lentes através das quais se vê e se entende o mundo e a sociedade.

Considerando a tradução como fator essencial para a formação de uma literatura universal, Goethe apresenta três momentos da tradução: o primeiro, mais propício para a recepção da obra estrangeira, em que o mesmo é apresentado à maneira da cultura de recepção. Para tal tradução, a prosa é a forma mais indicada, mesmo e especialmente para a tradução de poemas. Tal modo visa a dar uma visão geral do original.

O segundo momento da tradução, denominado de *parodístico,* consiste na *apropriação do espírito estrangeiro* e sua transposição para o espírito da cultura de chegada. Considerada um tipo de tradução livre, ela adapta o texto de partida, sua língua e cultura àquelas da língua de chegada.

O terceiro momento, o momento supremo é a tradução, *literal*, idêntica ao original, de forma que ela *vigore,* não no lugar ou ao invés do original, mas *em seu*

lugar. Literal para Goethe quer dizer a reprodução de suas *particularidades culturais e textuais* na língua de chegada.

Goethe apresenta os três momentos da tradução sob uma *perspectiva histórica* sempre considerando seu estado de relação com o estrangeiro. O último modo, o modo supremo não seria superior aos outros, mas seria uma *última* maneira de se traduzir. Tais momentos da tradução podem coexistir, pois cada texto tem seu tempo e seu momento mais apropriado de tradução. Estes três modos de tradução formariam um ciclo pelo qual necessariamente toda tradução passaria.

Para o escritor, um momento de tradução não é superior ao outro, pois o elemento "intraduzível" está presente nos três momentos. Para o poeta, o *intraduzível* é a própria essência da língua estrangeira, sua personalidade, não um elemento ou outro, mas sua *totalidade*:

> Na tradução, deve-se chegar até o intraduzível; é somente então que se toma consciência da nação estrangeira e da língua estrangeira. [...]
> Na tradução [...] Deve-se chegar até o intraduzível e respeitar este último; pois é aí que residem o valor e a personalidade de cada língua. (GOETHE, apud BERMAN, 2002, p.109).

Na teoria proposta por Goethe, a linguagem encerra um mistério, um elemento místico comum a todas as línguas e ao mesmo tempo intraduzível de uma para outra. O autor fala em *puro conteúdo realizado* ou *conteúdo puro e perfeito*:

> Em tudo o que nos é transmitido e, particularmente, por escrito, o que importa é o fundo, o ser íntimo, o sentido, a direção da obra; é lá que se encontra o que é original, divino, eficaz, inatingível, indestrutível; nem o tempo, nem as influências, nem as condições exteriores têm controle sobre esse fundo primitivo, pelo menos não mais do que a doença do corpo tem sobre uma alma bem feita. A língua, o dialeto, os idiotismos, o estilo e, enfim, a escritura deveriam, portanto, ser considerados como o corpo de toda obra do espírito [...]. (GOETHE, apud BERMAN, 2002, p.111).

O esquema triádico de Goethe funciona em sua teoria, à luz de outros textos seus, como um processo de formação da literatura mundial: primeiro a tomada de consciência do outro, em seguida sua apropriação e finalmente o reconhecimento de si no outro e do outro em si.

Um dos aspectos fascinantes dos escritos de Goethe é o elemento de complementaridade das línguas, das literaturas, enfim dos povos. As culturas se complementam com o que há de oposto a elas, porque no fundo, essa oposição nada mais é que seu *alter ego*.

A contemporaneidade em Goethe é importante, pois para este, as trocas devem ser feitas não apenas com o canônico, o passado (Homero, Shakespeare), mas antes de tudo, com o presente. O conceito de contemporaneidade da tradução em Goethe é a essência do que tratam os estudos da recepção de uma obra. Para o poeta, do passado tem-se apenas as obras e, do contemporâneo, tem-se uma infinidades de possibilidades de troca.

A defesa de Goethe do intercâmbio de traduções entre línguas vivas contempla o fenômeno de traduzir e ser traduzido de modificar e ser modificado, influenciar e ser influenciado. Não mais uma relação de recusa do outro ou de anexação da cultura estrangeira, mas uma relação complexa de reflexos que se reconhecem:

> Cada literatura acaba por se aborrecer consigo mesma, se não for regenerada por uma participação estrangeira. Qual sábio não goza das maravilhas que vê produzidas pelo reflexo e pela reflexão? (GOETHE, apud BERMAN, 2002, p.118).

A tradução é um poderoso reflexo das culturas, reflexo criador, fecundo e regenerador. Sob a perspectiva de Goethe, a tradução não é destinada apenas aos que não falam a língua de origem, ela é para todos, autores, leitores, tradutores, cultura traduzinte e cultura traduzida:

> O efeito retroativo da tradução sobre a obra traduzida é sem dúvida um fenômeno fundamental, e é mérito de Goethe tê-lo percebido como alguma coisa que nos remete ao mesmo tempo aos mistérios da vida das línguas, das obras e da tradução como tal. (BERMAN, 2002, p. 121).

O princípio presente nesse ciclo de traduções proposto por Goethe é fundamental ao conceito de retradução, pois ele afirma a necessidade do refazer para se alcançar a perfeição e em particular a tradução, já um ato de reprodução de uma arte estaria sujeita a repetição em busca do resultado perfeito.

Quanto ao caráter provisório e sempre inacabado da tradução literária, também versa o poeta Augusto de Campos ao analisar a tradução de *Ulysses* feita por Antônio Houaiss:

> Tanto mais que uma tradução de *Ulysses* ou do *Finnegans Wake* não pode pretender senão um caráter provisório, aproximativo. Há sempre, para o tradutor consciente, a perspectiva de aperfeiçoar, de chegar mais perto de um original tão desafiante quanto insidioso. (CAMPOS, 1986, p.126).

Se tantas questões são colocadas acerca da retradução, provavelmente as questões sobre a tradução de um modo geral ainda não foram todas respondidas, embora curiosos, estudiosos e tradutores tenham se debruçado sobre esse tema desde o século XVI até nossos dias.

O próprio fenômeno da retradução nos faz pensar sobre a tradutibilidade: afinal como tradutores diferentes interpretam e compreendem os mesmos textos de maneiras diferentes? Nota-se que quanto mais se investiga acerca do tema, mais questões surgem. Esse parece ser um assunto por hora inesgotável. Não é objetivo desta tese alcançar o inalcançável; serão portanto abordadas as questões centrais do tema.

As práticas de retradução indicadas neste capítulo podem ser enfocadas sob duas perspectivas: sincrônica e diacrônica. Essas duas leituras de um texto, sincrônica e diacrônica, coexistem, mas também podem ser feitas separadamente. Pode-se ler uma tradução ou retradução em um dado momento e analisá-la no contexto em que está inserida, ou também, estudá-la como parte de um processo que se iniciou em um 'texto original' e através do tempo modificou-se ganhando 'novas leituras' e contribuições de visões diferentes da obra, por vezes passando até por uma ou mais línguas estrangeiras antes de chegar à sua língua meta.

1.4 UMA NOVA MODALIDADE DA RETRADUÇÃO: A TRADUÇÃO INFORMADA

Nosso *corpus* compreende um romance traduzido em duas línguas e culturas distintas, portanto duas leituras diferentes da mesma obra, mas que se misturam na medida em que uma tradução tenha sido influenciada pela outra.

As teorias nesta pesquisa expostas, apesar de atenderem em parte às questões atinentes à retradução, são ainda obscuras em relação a alguns problemas que envolvem o tema.

Apresentam-se aqui uma tradução inglesa, do romance *São Bernardo,* datada de 1975 e outra francesa de 1986. Ambas as traduções são únicas em sua língua, ou seja, não se trata de traduções diferentes para a mesma língua. Ambas são posteriores à primeira tradução do romance *São Bernardo* para outra língua, no caso para a língua alemã, em 1961. Desta feita, as duas traduções são e não são "primeiras traduções". Ambas tratam de um discurso já posto em perspectiva por críticos tanto brasileiros quanto de suas respectivas culturas. *São Bernardo* foi publicado pela primeira vez em 1934, quarenta e um anos antes da tradução inglesa e cinquenta e dois antes da tradução francesa.

Esta tese consiste na hipótese de que a tradução francesa tenha se "alimentado" da tradução inglesa, por ser ela posterior, mesmo em não se tratando de uma tradução para o mesmo idioma. Sobre esse tema, encontraram-se apenas comentários isolados ou relatos de experiência, mas não uma teoria que sistematizasse o que doravante chamaremos de *tradução informada*.

Tradução informada neste trabalho consiste em uma tradução cujo tradutor teve acesso a outras traduções para outras línguas estrangeiras, efetuando, segundo sua necessidade, consultas a soluções propostas em outras línguas. Assim, cada tradução pode, ou não, lançar mão das traduções precedentes para dessa forma superar obstáculos que por ventura não foram superados anteriormente.

Onde poderíamos situar a tradução informada no amplo cenário da tradutologia? Acreditamos que a resposta é: no campo da *retradução.* Assim como a adaptação, a segunda tradução a partir do original, a tradução a partir de outra tradução, a *tradução informada* seria mais uma modalidade de *retradução* de um texto, que por sua vez é uma modalidade de *tradução*.

A tradução informada só poderá existir quando houver outras traduções em outras línguas ou textos críticos sobre a obra traduzida tanto na língua de chegada quanto em outras línguas estrangeiras.

Yves Gambier (1994) ressalta que a retradução acontece com relação aos textos *já introduzidos* na cultura de chegada. O crítico levanta a necessidade de

se estudar as relações estabelecidas entre o tradutor e as traduções prévias, assim como com os textos críticos dos tradutores, editores e leitores.

Neste trabalho pretendemos explorar, identificar e categorizar o processo ocorrido em uma *tradução informada*. Intensionamos estabelecer parâmetros para a identificação desta modalidade na retradução. Propõe-se a investigar como uma tradução a partir de uma língua de divulgação limitada, como a língua portuguesa do Brasil, para a língua francesa, pode ser auxiliada, mediada e/ou informada por uma *outra* tradução, da mesma obra para uma língua de ampla divulgação, como o inglês. Esse processo pode ser esquematizado da seguinte maneira.

romance em língua portuguesa → romance em língua inglesa romance em língua portuguesa + romance em língua inglesa → romance em língua francesa

Ao falar-se de *tradução informada*, em nenhum momento pensa-se em cópia, plágio, demérito ou qualquer enfoque negativo, pensa-se em uma retradução enriquecida nos termos em que a define o crítico e professor Álvaro Faleiros (2009):

> [...] a retradução é a reapropriação de uma obra já traduzida, acrescentando-lhe novas leituras e relevos por meio da reescritura; movimento duplo, voluntário ou não, de crítica: à crítica que é o ato tradutório soma-se outra ou várias outras. (FALEIROS, 2009, p. 145).

Augusto de Campos (1986), em seu posfácio ao *Panaroma do Finnegans Wake*, intitulado “De Ulysses a Ulisses” faz uma análise da chegada do livro *Ulisses* de James Joyce em português pela tradução de Antônio Houaiss. Em sua análise, Campos identifica o que aqui denominamos de tradução informada e reforça que esse *instrumento* não traz demérito algum ao tradutor:

> Verdade é que, a esta altura, o trabalho do tradutor está bastante aplainado pela existência de boas traduções em vários dos principais idiomas conhecidos, e por farta literatura interpretativa. Contudo, ainda assim a tarefa é das mais complexas, qualitativamente e quantitativamente penosa. (CAMPOS, 1986, p.125).

As palavras do tradutor vão ao encontro daquelas proferidas por Berman (1990) a respeito das “segundas traduções”, ou seja, as segundas traduções adentram o caminho já desbravado pela primeira tradução, pioneira e por isso mesmo mais sujeita aos percalços que uma tradução literária/cultural impõe.

A *tradução informada* ocorreria com maior probabilidade em traduções efetuadas por tradutores profissionais, por serem esses propensos a conhecerem mais de um idioma estrangeiro. Geneviève Leibrich, tradutora do romance *São Bernardo* para a língua francesa, é sabidamente tradutora profissional inclusive da língua inglesa, como comprovam as palavras de Marie-Hélène Torres:

> Geneviève Leibrich (que traduziu 3 romances de mulheres) e Cécile Tricoire (que traduziu 1 romance de mulher) são tradutoras profissionais pois traduzem a partir de outras línguas como italiano e inglês; na realidade, poucos tradutores da literatura brasileira são somente tradutores como Leibrich ou Tricoire. (TORRES s/d, p. 89).

A *tradução informada* também está mais propensa a ocorrer quando a língua de partida for uma língua menos conhecida e divulgada como o português, norueguês, sueco e a língua *intermediária* for uma língua bem difundida como o inglês e o espanhol.

Um tradutor brasileiro pouco provavelmente lançaria mão de uma tradução russa, alemã ou chinesa para lançar luz sobre um texto escrito em inglês. O contrário, ou seja, a língua inglesa servindo de intermediária entre as línguas portuguesa, russa ou alemã parece-nos plausível. É evidente que o status conquistado pela língua inglesa, antes ocupado pela língua francesa, é decorrente de uma hegemonia econômica e cultural que influencia fortemente o mercado editorial. Tal status é mantido enquanto tal hegemonia perdurar.

A *tradução informada*, por ter acesso a outras traduções prévias para outras línguas está em uma posição privilegiada, como se seu caminho estivesse iluminado não por um, mas vários faróis, contudo encontra-se em posição igualmente perigosa. Uma das especificidades de se lançar mão desse *instrumento de consulta* é o fato de o texto original já ter sido interpretado e trabalhado em um outro código linguístico. Nessa especificidade residem o positivo e o negativo. A leitura do tradutor já está de certa forma contaminada, influenciada pela crítica e pela tradução anterior; cabe ao tradutor analisar cuidadosamente as informações recebidas e definir o caminho a ser seguido.

A pesquisadora Márcia Martinez de Aguiar (2010), em sua tese de doutorado sobre as traduções francesas de *Grande Sertão: Veredas,* traz algumas informações que reforçam a hipótese da *tradução informada*. Diferentemente da relação entre Graciliano Ramos e seus tradutores, que não foi registrada, há uma ampla correspondência entre Guimarães Rosa e seus tradutores. No capítulo 2 de sua tese, Márcia Aguiar (2010) faz um levantamento dessas correspondências, proporcionando-nos amplo material de apoio.

O tradutor alemão Curt Meyer-Clason pediu a Guimarães Rosa que lhe enviasse as traduções do romance para o inglês e o francês tão logo fossem publicadas para que assim ele despendesse menos tempo decifrando o texto de partida e pudesse ter mais tempo para trabalhar o texto de chegada em alemão.[30]

Em uma carta ao seu tradutor alemão, encontra-se embrionada a ideia da tradução modelo ou da primeira tradução. Guimarães Rosa comenta as traduções francesa e americana e sobre esta última diz:

> O livro americano está cheio dessas falhas, e ainda mais fundas alterações, enfraquecimentos, omissões, cortes. Basta compará-los com o original, em qualquer página. Com tudo isso, porém**, reconheço que os tradutores merecem meu aplauso** e gratidão, pelos enormes esforços com que operaram, **dando ao mundo o *Grande Sertão* em inglês, abrindo para ele um grande caminho**, se Deus quiser. (JGR a CMC[31], 17/06/1963 apud AGUIAR, p.68, grifo nosso).

Essa referida *consulta* da tradução francesa à tradução inglesa do romance *São Bernardo* não é evidente, nem se pode afirmar categoricamente sua a existência. Contudo, uma cuidadosa análise triangular permite identificar no texto em francês possíveis presenças ou mediações da tradução inglesa.

No mesmo capítulo de sua tese, Aguiar revela ao leitor conceito importante de Rosa, o de *tradução autorizada/básica*. A tradução autorizada, para Rosa, faz as vias da primeira tradução, aquela que desbrava o desconhecido da língua estrangeira e permite assim acesso a uma obra jamais traduzida para dado idioma.

---

[30] Curt Meyer-Clason a João Guimarães Rosa, 21/08/1959 apud AGUIAR, 2010, p. 66.
[31] Abreviaturas usadas por Aguiar: CMC - Curt Meyer-Clason, JJV – Jean-Jacques Villard e JRG - João Guimarães Rosa.

Aguiar (2010) nos revela que Guimarães Rosa se recusou a ler as provas da edição alemã de *Corpo de baile* alegando já existir uma tradução autorizada, considerada por ele um modelo para as futuras traduções em outras línguas estrangeiras. Por outro lado, o autor diz que concentraria suas atenções na tradução inglesa de *Sagarana* por ser essa a primeira tradução do livro:

> Mas, dirá, se deu tanto empenho nisso, quanto ao *Sagarana* em inglês, por que razão não dedicar também mais alguns momentos ao *Balletkorps*, que, além do mais, é meu livro predileto? Ah, por tudo que disse antes**. E porque, para o *Sagarana*, é a primeira tradução, que, se não sair boa, prejudicará o livro no mundo. Já o *Corpo de baile* tem uma tradução básica, "autorizada", definitiva: a de Bizzarri. *O Grande sertão: veredas* tem também a sua: a de Meyer-Clason**. O Sagarana, não. E note, a tradutora dele não é um Tradutor como Meyer-Clason ou Bizzarri, infelizmente. (JGR a CMC, 09/02/1965 apud AGUIAR, 2010, p.70, grifo nosso).

Na mesma correspondência, Guimarães Rosa se dispõe a ajudar o tradutor com *Primeiras estórias* que ainda não tinha sua "tradução modelo".

Os excertos de correspondência de Guimarães Rosa transcritos acima revelam a consciência que o escritor tinha da importância da primeira tradução, da aventura de um romance em uma língua estrangeira pela primeira vez. O autor também sabia que, uma vez essa tarefa concluída, ela poderia servir de referência a outros desbravadores em outras línguas estrangeiras. Por isso a grande atenção dispensada pelo escritor aos seus tradutores que aceitavam a tarefa de traduzir um texto seu inédito em tradução. Rosa sabia que suas primeiras traduções poderiam ou deveriam ser traduções modelos para outras línguas.

Outro exemplo de *tradução informada* é a tradução de *Grande sertão: veredas* para o alemão, já que o próprio escritor aconselha seu tradutor a se *basear* na versão americana do romance.[32]

A tradução informada revela sua importância na tradução de romances mergulhados na cultura de partida como são os de Guimarães Rosa e de Graciliano Ramos. Os tradutores de Rosa tiveram a oportunidade de consultar o autor a respeito de vocabulário e particularidades da linguagem roseana e da cultura brasileira. Contudo, a mesma sorte não tiveram os tradutores de Ramos, que faleceu em 1953. Antes de sua morte, apenas haviam sido traduzidos *Infância* para

[32] Cf. AGUIAR, 2010, p.74.

o espanhol em 1948, *Angústia* para o inglês em 1946 e *Vidas Secas* para o polonês em 1950.

A consulta a outras traduções é uma opção até mesmo para tradutores experientes como Jean-Jacques Villard, tradutor francês de Guimarães Rosa, que admite em uma de suas cartas nem sempre compreender tudo o que o autor escrevia. Como afirma Aguiar (2010), Villard não consultava Rosa a respeito de sua linguagem e não sabemos se fez ou não uso das traduções para outras línguas:

> Aconteceu-me, às vezes, de não compreender integralmente uma frase na leitura, mas como vivo a ação, consigo captar-lhe o sentido. (JJV a JGR, 29/10/1962, apud AGUIAR, 2010, p.79).

Uma modalidade de retradução não é melhor que outra, apenas gostaríamos de ressaltar algumas características importantes da *tradução informada*. Seria esta uma primeira ou segunda tradução? Em sua teoria, Berman (1990) não explicita se o conceito de 'primeira tradução' vale para *todas as línguas*, ou se há uma primeira tradução para *cada língua*, mas partindo-se de Guimarães Rosa, pode-se pensar que, quando a primeira tradução é para uma língua de maior circulação, ela serve de primeira tradução.

Berman (1990) situa igualmente no universo da retradução uma tradução inédita de um autor que já tenha *outro texto* traduzido na mesma língua. *São Bernardo,* traduzido por Geneviève Leibrich, encontra-se também nessa referida situação, pois *Vidas Secas* (*Sécheresse*), do mesmo autor, fora traduzido para o francês em 1964 por Marie-Claude Roussel.

Acredita-se que o tempo decorrido entre a primeira tradução e a retradução de uma obra serve para que o leitor aceite e até mesmo anseie pela alteridade da obra, seu exotismo.[33] Talvez o interregno de vinte e dois anos entre *Sécheresse* e *São Bernardo* tenha proporcionado esse apetite no público receptor, esperando um Graciliano Ramos mais brasileiro.

Neste trabalho, verificar-se-á de que maneira ocorre o reconhecimento da cultura brasileira ou seu apagamento nas traduções de *São Bernardo* para as línguas inglesa e francesa. Para tanto, foi escolhido um denominador comum presente em todas as teorias aqui expostas: a cultura. A fim de abarcar todos os aspectos até agora mencionados, foi necessário eleger um critério, o qual permeie a

[33] Cf. BENSIMON, 1990.

enunciação, o léxico e a sintaxe. Destarte, lançaremos mão da teoria dos *marcadores culturais*.

1.5 MARCADORES CULTURAIS

Em seu artigo "Indagações acerca dos Marcadores Culturais na Tradução", Francis Henrik Aubert (2006) discute a questão do fator cultural na tradução e aponta que nos estudos linguísticos descritivos se concebe cada língua e cada ato de fala como portador de marcas culturais e que, por conseguinte, tais marcas darão espaço para comportamentos tradutórios específicos. A essa afirmação, adicionamos que tais comportamentos, as decisões do tradutor, diferirão entre si de acordo com a língua-cultura de chegada.

A fim de determinarmos o que torna *São Bernardo*, um romance brasileiro, expoente da cultura regional nordestina, procuraremos identificar e analisar os *marcadores culturais* presentes no romance em questão, pois entende-se que por meio dos marcadores culturais manifesta-se o regionalismo da obra.

Neste trabalho, a língua é considerada como um fato cultural no qual se manifestam diferentes comportamentos de grupos sociais que dela fazem uso. Desta feita, a linguagem utilizada pelas personagens no romance revela seu conjunto de valores. A linguagem é entendida aqui como um meio de interação social. Os interlocutores têm um papel ativo na construção do significado e integram a enunciação individual em um contexto mais amplo acarretando a transparência das relações intrínsecas entre o linguístico e o social.

Recapitula-se o pensamento bakhtiniano a respeito da ideologia da linguagem, o qual ressalta a importância da consciência de que a linguagem não pode ser encarada como uma entidade independente da realidade, mas sim como o lugar onde a ideologia se mostra e se materializa:

> Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto,

> passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. Este é um ponto de suma importância. No entanto, por mais elementar e evidente que ele possa parecer, o estudo das ideologias ainda não tirou todas as consequências que dele decorrem. (BAKHTIN, 1992. p. 33)

Segundo Aubert (2008), o estudo de obras marcadas pelo aspecto cultural, como o romance *São Bernardo*, permite examinar

> soluções para lidar com **palavras e expressões ancoradas em uma cultura ou ambiente natural específico** para as quais, ao menos em tese, não **haveria equivalentes possíveis em língua meta,** [...] [termos esses] que constituem o chamariz para os leitores e uma das maiores motivações para a tradução. (AUBERT, 1998, p. 122, grifo nosso).

Grifamos na citação de Aubert os elementos que nos levarão a resgatar três vertentes essenciais do romance a partir dos marcadores culturais: a enunciação, a sintaxe e o léxico.

Na busca da identificação desses signos do romance, será feito um levantamento dos marcadores culturais do romance *São Bernardo,* subdivididos a partir de categorias propostas por Francis Aubert (2006):

a) *domínio da cultura social* – designadores do próprio homem, suas relações sociais, profissionais, suas classes, origens e relações hierárquicas, assim como atividades que mantém ou alteram essas relações.
b) *domínio da cultura material* – termos que designam objetos criados ou transformados pelo homem, assim como suas atividades. Nesta categoria serão analisados também termos que se referem aos costumes alimentícios e aos objetos que os cercam.
c) *domínio da cultura ecológica* – designadores de seres, objetos e eventos da natureza não modificados pela ação voluntária do homem. Nesta categoria serão abordados termos relacionados ao universo ecológico: flora e fauna.

Verificar-se-á como esses marcadores culturais dão contorno às relações sociais e como elas são espelhadas nas traduções para as línguas de chegada.

1.6 QUESTÕES DE TRADUTIBILIDADE

Finalmente, para falarmos de tradução literária e proceder a uma análise, faz-se necessário considerar alguns pontos no que tange à tradutibilidade dessas obras.

A primeira questão incontornável quando se trata da tradutibilidade é o código. Assumiremos aqui, como ponto de partida, a teoria de Roman Jakobson (1963) no que diz respeito à tradução interlingual. Ao seu esquema original, acrescentamos o que Mario Laranjeira (1993) propõe em *Poética da Tradução* e ao esquema deste introduzimos a variante da *tradução informada*, vejamos:

São Bernardo em inglês:

Destinador I Graciliano Ramos	**Contexto I** 1934 - Brasil **Mensagem I** *São Bernardo* **código I** língua portuguesa	**Destinatário I** leitor brasileiro **Tradutor/ Destinador II** (R.L. Scott-Buccleuch)	**Contexto II** 1975 – Inglaterra/ 1979 – EUA **Mensagem II** *São Bernardo* **código II** língua inglesa	**Destinatário II** leitor inglês/ americano

São Bernardo em francês:

Destinador I Graciliano Ramos	**Contexto I** 1934 - Brasil **Mensagem I** *São Bernardo* **código I** língua portuguesa	**Destinatário I** leitor brasileiro **Tradutor/ Destinador II** (G. Liebrich)	**Contexto II** 1986 – França **Mensagem II** *São Bernardo* **código II** língua francesa	**Destinatário II** leitor francês

Considerando a tradução francesa como uma *tradução informada* pela tradução inglesa, a esse esquema representado no quadro acima, acrescenta-se toda a interferência do processo da *tradução modelo*. Dessa forma, o destinador,

romance em língua portuguesa → romance em língua inglesa

romance em língua portuguesa + romance em língua inglesa → romance em língua francesa (destinador, contexto, mensagem e destinatário III)

contexto, mensagem, código e destinatário II são ao mesmo tempo o destinador, contexto, mensagem, código e destinatário III.

Por conseguinte, obtém-se o quadro apresentado anteriormente, o qual representa a tradução informada:

Observando os quadros acima, percebemos que alguns fatores podem interferir mais ou menos em um resultado da tradução e retradução.

1.6.1 Fatores socioculturais

Desde o início deste trabalho, falamos em língua-cultura de partida e língua-cultura de chegada. Empregamos o termo cunhado por Meschonnic (1999), pois entendemos que a língua existe em função de uma organização social, ela está a serviço desse grupo e carrega em si as necessidades específicas do grupo, assim como também será transformada à medida que as próprias necessidades do grupo mudar.

Assim, o romance *São Bernardo* escrito em língua portuguesa e traduzido pelo próprio autor em língua *brasileira*, assume todas as características peculiares de um determinado povo, que reside em uma determinada região, a qual, por sua vez, tem suas características próprias, muitas vezes bem distintas daquelas conhecidas pelos destinatários II e III, neste caso o leitor inglês e o leitor francês.

Olhando por esse prisma, fica claro que quanto maior forem as diferenças socioculturais, maior será a dificuldade do tradutor em encontrar equivalentes na língua-cultura de chegada e menos pontos em comum para se apoiar ele terá.

Sendo assim, se tomarmos um romance brasileiro que retrate a realidade urbana de uma grande cidade como São Paulo, as especificidades culturais seriam reduzidas e um índice menor de dificuldades de natureza sociocultural seria imposto

a um tradutor acostumado, por exemplo, com a realidade de outras grandes cidades como Paris e Londres.

Nosso estudo, contudo, gira em torno de um romance que retrata a cultura do nordeste do Brasil e procura ressaltar o que há de mais peculiar nessa cultura ao apresentar personagens que habitam o interior de Alagoas. Estão presentes no romance, portanto, fauna, flora, objetos específicos da região, além da variante linguística regional representada nas falas das personagens.

Bem sabemos que a nomeação de seres e coisas, por ser uma representação da realidade, pode ser limitada ao universo conhecido pelos indivíduos de uma sociedade. Acreditamos também que a tarefa do tradutor é ampliar esse universo.

1.6.2 Fator linguístico-estrutural

Neste ponto, as diferenças entre a língua francesa e a língua portuguesa serão menores que aquelas entre a língua portuguesa e a língua inglesa pelo fato de serem aquelas línguas latinas e esta não.

Laranjeira (2003) traz alguns dados importantes a serem considerados com relação à língua inglesa em comparação às línguas latinas. A língua inglesa tem uma alta porcentagem de monossílabos por oposição às neolatinas. Ela também tem uma concentração, ou seja, uma tendência sintética 10% maior que o francês, o que interfere diretamente na extensão de um texto, por exemplo.

O mesmo estudo revela que a concentração no texto em português é 14% maior que no texto em francês. Isso decorre menos da oposição monossílabos e polissílabos que da tendência analítica da língua francesa.

Abaixo, reproduzimos em uma tabela o número de palavras e o número de caracteres sem espaço nas três versões do romance *São Bernardo*:

	Português	Inglês	Francês
Número de palavras	35.507	43.897	44.206
Número de caracteres sem espaço	176.939	198.035	216.530

1.6.3 Fatores textuais

Por estudarmos aqui um texto literário, o significante ganha importância sobre o significado, chegando ao ponto de gerar o próprio significado em alguns casos. Em um texto literário o signo não é arbitrário, as escolhas são pensadas e ajudam a construir o significado do texto.

A questão que se levanta então é a seguinte: seriam essas barreiras transponíveis? É possível levar o universo do sertão brasileiro ao leitor inglês e francês? Por acreditarmos em uma resposta positiva é que nos debruçamos nesta tarefa. Acompanharemos os desafios enfrentados por dois tradutores talentosos e, por que não dizer, corajosos.

2 A POÉTICA DE GRACILIANO RAMOS EM *SÃO BERNARDO*

Como referência de análise e parâmetro para a comprovação ou não de que a tradução francesa de *São Bernardo* seria uma tradução informada pela tradução inglesa, nos basearemos em uma análise literária nossa, que investiga no romance a Enunciação, a Narração, o Tempo e finalmente os Marcadores Culturais, os quais por sua vez serão subdivididos nas seguintes categorias: cultura social, cultura material e cultura ecológica. Para tanto, considerações serão feitas sobre o lugar do referido romance dentro da literatura brasileira e sua contribuição para o movimento regionalista brasileiro e a presença da oralidade em obras literárias.

O objetivo específico do estudo literário que realizamos é uma tentativa de encontrar respostas para as seguintes perguntas: "em que medida a tradução inglesa espelha as marcas culturais do texto em português e informa a tradução francesa? Poderia aquela ser considerada uma *tradução modelo* e a francesa uma *tradução informada*? Em que medida o romance exprime uma relação língua-cultura que possa ser transposta para uma relação língua-cultura inglesa e posteriormente para uma relação língua-cultura francesa?"

Nossa análise leva em consideração os apontamentos feitos nos estudos de três autores que marcam fortemente a fortuna crítica de Graciliano Ramos: João Luiz Lafetá (1992), Antonio Candido (2006) e Rui Mourão (2003).

2.1 *SÃO BERNARDO*: CONTEXTUALIZAÇÃO

A primeira edição de *São Bernardo* data de 1934, lançado pela Livraria Martins Editora. A edição com a qual trabalhamos é a 16° e data de 1972. O livro tem encadernação brochura, tamanho padrão de 140 x 205 mm e não está inserido em nenhuma coleção. O destaque da edição de 1972 é o prefácio de 47 páginas do

crítico Antonio Candido, ensaio que faria parte posteriormente de um livro homônimo ao prefácio: *Ficção e confissão*. As ilustrações são de Darel.[34]

A obra de Graciliano encontra-se em um período no qual ocorre uma "tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura [...] de inserção ideológica" (CANDIDO, 2000, p. 182).

O romance *São Bernardo,* uma metáfora da modernização rápida do Nordeste brasileiro, é a história de Paulo Honório, narrador-protagonista, um homem simples, que teve uma infância muito pobre e que, movido por uma ambição sem limites, tem uma grande ascensão social: torna-se o dono da fazenda São Bernardo, localizada em Viçosa, sertão de Alagoas e, trabalhando duramente, também se valendo de meios desonestos e violentos, transforma-se no fazendeiro mais próspero da região. O romance tem como pano de fundo a crise político-econômica decorrente da Revolução de 1930.

Com a intenção de ter um herdeiro para suas terras, casa-se com a professora Madalena e com ela tem um filho. O casal é extremamente infeliz devido ao ciúme doentio e ao autoritarismo de Paulo Honório em relação a todos que o cercam. Passados três anos de casamento, Madalena suicida-se. Em consequência vem a ruína financeira de Paulo Honório e sua solidão total.

O núcleo dramático do livro de Graciliano Ramos é, sem dúvida, a própria fazenda São Bernardo. Ela enfeitiçou a personagem Paulo Honório de tal forma que ele se tornou escravo de sua própria fazenda, chegando a destruir seu casamento e sua vida. Paulo Honório é o "representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente" (LAFETÁ, 1992, p. 200).

O assunto abordado em *São Bernardo* não carrega em si nada de extraordinário. O que o torna tão fascinante ao leitor é o tratamento dado à fábula pelo escritor, pois, como diz Cortázar (1974, p. 152), "em literatura não há temas bons nem ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema*."*

Não basta recontar em outra língua a história de um trabalhador alugado que se torna dono de terras em Alagoas; é preciso investigar e refletir o trabalho

[34] As capas e contracapas de todas as edições mencionadas no trabalho estão em anexo (A).

feito no texto pelo escritor Graciliano Ramos, o qual é bem conhecido e reconhecido por seu estilo seco, direto e quase *sertanejo* de escrever:

> O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes.
> Joaquim sapateiro morreu. Germana arruinou. Quando me soltaram, ela estava na vida, de porta aberta, com doença do mundo .[...]
> De bicho na capação (falando com pouco ensino), esperneei nas unhas do Pereira, que me levou músculo e nervo, aquele malvado. Depois vinguei-me: hipotecou-me a propriedade e tomei-lhe tudo, deixei-o de tanga. Mas isso foi muito mais tarde. (RAMOS, 1972, p. 68-69).

As características do estilo de Ramos supracitadas são facilmente apreendidas nesse excerto. Em poucas linhas o autor abarca um enorme espaço de tempo da narrativa e, com sua linguagem concisa e metafórica, exige do leitor um esforço para entender o que lhe está sendo narrado.

No excerto a seguir, Paulo Honório conta como finalmente obteve a propriedade São Bernardo de seu antigo dono:

> Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos e quinhentos e cinquenta mil réis. Não tive remorsos. (RAMOS, 1972, p. 81).

E, até mesmo quando se trata de refletir sobre sua escrita, o narrador poupa palavras, o resultado é uma linguagem imagética: “É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.” (RAMOS, 1972, p. 135).

2.2 O UNIVERSAL E O LOCAL EM *SÃO BERNARDO*

O romance *São Bernardo* consiste na procura do auto-conhecimento de Paulo Honório, na busca de sua identidade, da verdade do outro, da comunicação intersubjetiva e do conhecimento das regras do jogo do mundo. Antonio Candido o

definiu como um livro “curto, direto e bruto. Poucos, como ele serão tão honestos nos meios empregados e tão despidos de recursos; e esta força parece provir da unidade violenta que o autor lhe imprimiu.” (CANDIDO, 2006, p. 32). Por sua vez, Rui Mourão destaca na obra o caráter marcante do narrador como “um homem prático, de intenção açambarcadora” (MOURÃO, 1971, p. 57) e o crítico João Luiz Lafetá reforça o perfil traçado por Rui Mourão dizendo que se trata de “um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos” (LAFETÁ, 1992, p.194).

Se a fábula do romance é bastante simples, o enredo construído para o relato desses fatos revela certa complexidade da mesma maneira que o arranjo dos capítulos, sua ordem e seus respectivos núcleos.

Os capítulos I e II, sobre os quais o narrador declara: “dois capítulos perdidos” (RAMOS, 1972, p. 66) constituem na verdade o primeiro núcleo do romance, no qual a necessidade de se compor um livro é esclarecida. Todos os outros capítulos desenvolver-se-ão em torno do macronúcleo resumido pelo narrador: “o meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nessas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular.” (RAMOS, 1972, p.65).

O capítulo III apresenta um recuo à infância e à juventude. Para tanto, o narrador lança mão da *cena* para retratar o que em sua opinião são atos “dignos de referência” e o *sumário narrativo* para mencionar sem detalhes ou justificativas momentos de sua vida que julga sem importância.

O capítulo IV consagra-se à conquista de São Bernardo e os capítulos V e VI narram a eliminação de Mendonça, seu inimigo, e as primeiras dificuldades enfrentadas já como fazendeiro.

O capítulo VII é um contraponto ao ritmo acelerado de conquistas do narrador e conta a história de Seu Ribeiro, um homem que não soube se adequar às mudanças do mundo moderno como bem o fez Paulo Honório. Ao fim do capítulo Paulo Honório conclui: “Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo.” (RAMOS, 1972, p. 94).

Contrastando ao sétimo capítulo, o oitavo é dedicado às conquistas do fazendeiro, suas vitórias coroadas pela visita do governador a sua fazenda. Para o crítico Carlos Nelson Coutinho (1967), a primeira parte de *São Bernardo* constitui-se na construção de um burguês.

Novos motivos são introduzidos no capítulo IX e com esses motivos o tom da narrativa torna-se mais doce, menos rápido e, não por acaso, é nesse capítulo que Madalena entra em cena. O crítico Lafetá (1992) afirma que os motivos apresentados até o momento se encadeavam, eram justapostos e de certa forma independentes e, a partir da introdução de Madalena, todos os outros motivos se subordinam a ela. Todos os negócios, brigas e manobras convergem para o novo fito na vida de Paulo Honório, a posse da mulher, de Madalena. Nas palavras do narrador:

> Não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente, o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa de Madalena. (RAMOS, 1972, pp. 135-136).

Na verdade, como bem planejou Ramos, o narrador não comete um "erro", pois o motivo "Madalena" constitui-se em novo núcleo que centralizará suas ações.

Do capítulo XII ao capítulo XVII, o narrador volta a imprimir seu ritmo alucinante e marcação temporal precisa até conquistar seu objetivo, casar-se com Madalena:

> Vamos marcar o dia.
> - Não há pressa. Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me.
> - Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas.
> Ouvindo passos no corredor, baixei a voz: - Podemos avisar sua tia, não? Madalena sorriu, irresoluta.
> - Está bem. (RAMOS, 1972, p. 150)

O capítulo XIX, que é o centro do romance de 36 capítulos, abandona o tempo do enunciado para retratar o tempo da enunciação. O leitor não sabe ao certo o que aconteceu, apenas percebe a ausência de Madalena e que isso trouxe

mudança na linguagem do narrador. Agora, o que predominam são a subjetividade e a imprecisão dos fatos e sentimentos:

> Emoções indefiníveis me agitam - inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade?
> Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. (RAMOS, 1972, p. 159).
>
> O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me. (RAMOS, 1972, p. 162).

Um novo núcleo é apresentado no capítulo XX, o ciúme, o qual norteará a narrativa até o capítulo XXI culminando com o suicídio de Madalena. Com a ausência do núcleo Madalena, nada mais tem sentido para Paulo Honório que desiste de lutar pela prosperidade da fazenda. Chega-se então ao presente da narrativa, momento em que ele decide compreender o que aconteceu com sua vida. No capítulo XXXVI, a linguagem rápida e seca dá lugar aos lamentos de uma reflexão subjetiva problematizada e dolorosa:

> É horrível! Se aparecesse alguém . . . Estão todos dormindo.
> Se ao menos a criança chorasse . . . Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!
> Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!
> E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos. (RAMOS, 1972, p. 248).

Assim, com essas palavras termina a narrativa da trajetória de um herói que sai derrotado, um herói vencido pela reificação, incapaz de modificar-se, incapaz de amar. Verifica-se então que a ordem e os núcleos dos capítulos auxiliam na composição das personagens e do enredo, agregando ao romance mais um valor, e no caso da tradução, mais um desafio.

A caminhada de um homem e sua ascensão social e econômica é um dos temas universais presente na literatura mundial, assim a história de Paulo Honório poderia muito bem ser comparada àquela de Jean Valjean em *Os Miseráveis* de Victor Hugo ou ainda em outra dimensão à de *Fausto* de Goethe. Paulo Honório,

assim como Fausto, é um herói da literatura moderna, de meia-idade e bem sucedido; ambos falam consigo mesmo e, apesar de seu grande sucesso na vida, tudo o que conseguiram soa vazio e sem significado.[35] A luta pela qual passa o homem comum para ultrapassar as barreiras impostas pela estrutura social do capitalismo selvagem é um tema que toca a todos. Em diferentes culturas, temas como poder, sexo e dinheiro estão sempre presentes na vida real e consequentemente na ficção.

O que torna, então, *São Bernardo* um romance brasileiro, expoente da cultura e cores locais? Como se pode notar pelo enredo, *São Bernardo* é um romance representante da cultura brasileira e mais especificamente da cultura nordestina e, quando se fala em romance representativo de uma determinada área geográfica, fala-se inevitavelmente em *regionalismo*.

2.3 REGIONALISMO

Alceu Amoroso Lima (1964), em seu livro *Introdução à Literatura Brasileira* escreve sobre regionalismo de uma maneira que particularmente vai ao encontro de nossa proposta para o termo:

> Incluímos, finalmente, sob a denominação genérica de regionalismo, todos as demais correntes particulares que cruzam constantemente as nossas letras, provindas dos vários ambientes especiais em que ela se desenvolveu – o litoral, a Amazônia, o Nordeste, as coxilhas gaúchas etc. **Cada um desses ambientes particulares constitui uma região literária, com seus traços próprios, sua linguagem característica, seus problemas típicos, suas paisagens, seus homens, de modo a permitir uma literatura local,** ou sob a forma popular ou sob a forma culta. (LIMA,1964, p. 203, grifo nosso)

O regionalismo presente na obra de Graciliano Ramos conteria então todas aquelas características que nos remetem ao nordeste brasileiro. A literatura regionalista, ou o esforço de incluir na literatura brasileira traços da cultura local remonta do Romantismo, com os movimentos chamados indianismo e sertanismo

[35] Cf. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. 1986, p.40.

em José de Alencar e banditismo em Franklin Távora, para citar apenas alguns exemplos.

Quanto ao regionalismo ligado ao nordeste mais especificamente, o movimento ganha voz por meio do prefácio do próprio autor do livro *O Cabeleira* (1876), no qual Franklin Távora afirma:

> As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais do Norte, porém, do que no Sul, abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro.
> Não vai nisto, meu amigo, um baixo sentimento de rivalidade que não aninho em meu coração brasileiro. Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o gênio do outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política. (TÁVORA, 1876, pp.10-11).

Nesse prefácio, Távora defende que a literatura no norte tem raízes mais legítimas que no sul. Seu prefácio é um chamamento à luta contra a hegemonia sulista no que tange não apenas à literatura, mas também a aspectos sociais e econômicos.

O prefácio de *O Cabeleira* constitui-se num marco do Regionalismo brasileiro e é a partir dessa época que surgem muitas das publicações de escritores ligados ao Norte e Nordeste. José Gomes de Almeida em *A Tradição Regionalista do Romance Brasileiro* (1981) ressalta que é apenas a partir de 1920 que o regionalismo brasileiro ganha força. Tal data marca a volta do sociólogo Gilberto Freire ao Brasil após seus estudos nos Estados Unidos e estada na Europa. Sua volta ao Brasil deu fôlego à causa nordestina e juntamente a outros colegas[36], defensores da cultura e tradições locais, funda o Centro Regionalista do Nordeste em 1924.

Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (1989) discorre sobre como se comporta a literatura brasileira no início do século XX e ressalta que autores como Hugo de Carvalho Ramos, Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira são exemplos de autores que imbuíram suas obras de traços da cultura e língua regionais.

---

[36] Odilon Nestor, Amaury de Medeiros, Alfredo Freyre, Antônio Inácio, Morais Coutinho, Carlos Lyra Filho, Pedro Paranhos, Júlio Bello e outros.

Os regionalistas dessa primeira fase procuravam descrever um Brasil rural até então ausente na literatura brasileira. Eles rejeitaram as normas ditadas pelas elites urbanas e levaram até a ficção a linguagem coloquial do povo.

O regionalismo brasileiro ganha novos contornos com a geração de 1930 com escritores como o baiano Jorge Amado, o gaúcho Erico Veríssimo, o paraibano José Lins do Rego e o alagoano Graciliano Ramos. Esses escritores levam sua terra e sua gente à ficção, porém de maneira não a exaltá-los, mas a colocá-los como protagonistas de histórias que refletem a dura realidade em que vivem.

Graciliano Ramos integra o grupo de escritores nordestinos que nos anos 1930 demonstraram ser fortemente marcados por uma visão sociológica da realidade. Essa geração é representada por José Américo de Almeida com *A Bagaceira* (1928), livro que iniciaria o romance nordestino moderno, Raquel de Queiroz com a publicação de *O Quinze* em 1930, Jorge Amado que publica *O País do Carnaval* em 1931, José Lins do Rego com *Menino de Engenho* de 1932 e como não poderia deixar de ser, por Graciliano Ramos com a publicação de *São Bernardo* em 1934. Ramos ainda viria a publicar sua obra prima em 1938, *Vidas Secas,* que, assim como *São Bernardo,* versa sobre a luta do homem sertanejo oprimido que vive em uma sociedade semi-feudal e que contra si também tem a natureza inóspita.

Escritores de outras regiões também aproveitaram a onda do regionalismo para colocar em suas obras temas concernentes a suas regiões e nelas imprimir características da língua falada nas mesmas, como Érico Veríssimo dentre muitos outros. É o grupo do nordeste, porém, que se destaca como produtor literário de maior importância da primeira metade do século XX no Brasil.

Voltando à pergunta colocada anteriormente: o que torna *São Bernardo* um romance brasileiro, expoente da cultura e cores locais? Acreditamos que o que faz de *São Bernardo* um romance brasileiro regionalista, nos termos acima expostos, são os *marcadores culturais* nele intrincados.

Os marcadores culturais têm uma ligação direta com a questão do regionalismo, basta retomarmos o conceito apresentado por Lima (1964). Se destacarmos de sua definição os elementos-chave de regionalismos tais como: *ambientes particulares, linguagem característica, problemas típicos e paisagens,* obtém-se os mesmos elementos-chave dos marcadores culturais em seus diversos domínios, conforme exposto no capítulo I.

2.4 A ENUNCIAÇÃO EM *SÃO BERNARDO*

Por que Paulo Honório decide escrever suas memórias? No plano superficial, o narrador declara querer "contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais". (RAMOS, 1972, p. 61). Contudo, quando a estrutura profunda é analisada, nota-se um sujeito à procura de sua redenção, um sujeito que escreve suas lembranças na esperança de ser perdoado por seus atos e que ele mesmo julga justificáveis.

Mesmo ao final do romance não fica claro para quem Paulo Honório escreve suas lembranças; muitas vezes tem-se a impressão de que ele as escreve para si mesmo, em uma busca do autoconhecimento, autotransformação.

A enunciação do narrador Paulo Honório opõe-se ao seu produto, *o enunciado,* o próprio romance *São Bernardo*. Mas tal enunciação não deve ser compreendida como a apropriação do sistema da língua pelo indivíduo Paulo Honório. Este só acede à enunciação através das limitações impostas pelo gênero do discurso: o romance.

Enunciação, após Benveniste, é definida como "a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização" (BENVENISTE, 1974, p. 80). Ainda segundo o linguista, a enunciação não repousa unicamente sobre o enunciador Paulo Honório, mas para ela existir é fundamental a interação entre enunciador e enunciatário.

Averiguaremos a mudança ou a manutenção das construções do enunciador-enunciatário, narrador-narratário e interlocutor-interlocutário. Nas próximas páginas buscaremos compreender melhor a construção do *ethos* de Paulo Honório, o narrador/enunciador do romance *São Bernardo*.

Ao longo do romance, há uma mudança na forma de narrar: no início, em especial nos primeiros capítulos, o narrador expõe os fatos de maneira ordenada, objetiva, veloz e demonstrando total segurança de ter o controle das situações e das pessoas que o cercam. Personagens, lugares e acontecimentos aparecem de maneira abrupta, sem introdução ou explicações, revelando toda a energia empregada pelo narrador. O professor João Luiz Lafetá (1992) afirma que 'energia' é o que ressuma as três primeiras páginas do romance. Os fatos relatados marcaram o narrador de tal forma que o fizeram retomar o passado. A partir do capítulo XIX, a

narrativa torna-se mais elaborada, menos direta, mais permeada por fluxos da consciência e demonstração de insegurança do narrador no que diz respeito à certeza dos fatos contados. Essa mudança progressiva no comportamento narrativo revela também uma mudança no próprio narrador, mais consciente, ao final do relato, do processo por que passara e, ao mesmo tempo, menos indiferente.

A memória do narrador é ativada por lampejos e as lembranças do homem de meia idade oferecerão ao leitor o que se passou com o rapaz ambicioso. Ao ativar a memória, o narrador lança mão do *monólogo interior*. Esse expediente permite ao leitor entrar em contato direto com os pensamentos da personagem narradora. O narrador produz o efeito de como se o eu se dirigisse a si próprio.

Chamaríamos de *monólogo interior* o relato que no início do romance surge de maneira mais lógica e de *fluxo da consciência* aquele que, do meio para o fim, surge de maneira menos lógica.[37]

No capítulo I - o primeiro contato que o leitor terá com o texto - o narrador lança mão de estratégias que produzem o efeito de sentido de objetividade, de autoconfiança que acompanhará o narrador durante boa parte do romance. A própria velocidade com que os fatos são colocados diante do leitor corrobora para esse efeito de sentido de determinação e certeza. O início do romance põe em cena a caracterização do protagonista, homem prático que não quer perder tempo com rodeios:

> Antes de iniciar este livro, imaginei **construí-lo pela divisão do trabalho.**
> Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (RAMOS, 1972, p.61, grifo nosso).

Nesse excerto, o narrador Paulo Honório revela ao leitor seu plano inicial de escrever um livro e, mesmo que não intencionalmente, por parte da personagem,

[37] Para nós, quanto mais frágil e menos articulada for a linguagem, mais a forma de monólogo interior desliza para a forma de fluxo da consciência, contudo, alguns críticos utilizam indistintamente monólogo interior e fluxo da consciência.

mas intencionalmente por parte do ficcionista, revela sua concepção de escrita. Para Paulo Honório, de quem o leitor não tem nenhuma informação, escrever um livro é como a construção de uma casa: dá-se por meio da divisão do trabalho. Após planejá-lo, Paulo Honório convida os amigos para participar dessa "montagem", cada qual no ramo de sua especialidade: composição tipográfica, composição literária, pontuação etc. O próprio Paulo dissertaria sobre seus conhecimentos sobre pecuária e agricultura, e coroaria seu trabalho pagando as despesas e colocando seu nome na capa. Assim, estaria contribuindo para "o desenvolvimento das letras nacionais". (RAMOS, 1972, p. 61)

A concepção de escrita não se manifesta apenas nas palavras do narrador-personagem, mas também na maneira direta de tratar o assunto. O parágrafo, por meio da clareza de ideias, produz o efeito de sentido de objetividade. Para Paulo, não há complicações ou mistério na escrita de um livro. Basta tomar a decisão e administrar sua execução.

Investigando o mesmo excerto inicial do romance sob a ótica da análise do discurso, nota-se um narrador manipulador tanto no nível sintático como no semântico. A própria rapidez da narração impede o leitor de refletir sobre o que lê e a sofisticação do discurso que seria adotado com as "citações latinas" ou a boa intenção de "contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais" (RAMOS, 1972, p. 61), visam a escamotear os atos violentos cometidos pelo narrador ao longo de sua vida a fim de alcançar a posse da fazenda São Bernardo. Tal efeito de sentido é obtido por meio das frases curtas, claras, objetivas que revelam grande precisão do narrador. Investigar-se-á se tal efeito, essencial para a construção do sentido do romance, é mantido na tradução modelo para a língua inglesa.

Logo no primeiro parágrafo, algumas figuras surgem para legitimar a boa intenção e a dignidade de seu discurso: o padre e o tipógrafo, entre outras, que servem para dar chancela aos aspectos formal e moral do romance. Finalmente, ao término do parágrafo, conhecemos quem realmente detém o poder do fazer, Paulo Honório, que poria o nome na capa, afinal ele traçaria o plano e pagaria as despesas do livro.

Finalmente, o narrador dá-se conta de que seu projeto não seguirá adiante com a ajuda de seus colaboradores, pois cada qual apresenta, segundo a visão do narrador, um defeito que inviabiliza o projeto:

> Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem. Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos. (RAMOS, 1972, p. 61).

João Nogueira propõe uma linguagem elaborada em demasia:

> João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem. (RAMOS, 1972, p. 61).

Padre Silvestre engaja-se na revolução:

> Padre Silvestre recebeu-me friamente. Depois da Revolução de Outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos. Torceu-me a cara. E éramos amigos. Patriota. (RAMOS, 1972, p. 61-62).

Contudo, tais ações são desconsideradas pelo narrador, em uma tentativa de cativar o leitor e conseguir seu perdão dos atos que serão revelados posteriormente: “Está direito: cada qual tem as suas manias. Afastei-o da combinação [...].” (RAMOS, 1972, p. 62).

Finalmente, Paulo Honório resolve fazer uso de um colaborador que parece ter a característica necessária para ser seu parceiro de projeto:

> Afastei-o da combinação e concentrei as minhas esperanças em Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, **periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam.** (RAMOS, 1972, p. 62, grifo nosso).

No final das contas, nem o ‘periodista de boa índole’ serve para trabalhar com Paulo Honório; apesar de ter estragado os capítulos já escritos, este também é perdoado pelo narrador, que lhe oferece uma bebida em demonstração de que não guarda ressentimentos:

> O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:
> - Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma! [...]

> Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade **e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.**
> - Não pode? perguntei com assombro. E por quê?
> Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.
> - Foi assim que sempre se fez. **A literatura é a literatura, Seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia**. [...]
> - É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! Beba conhaque, Gondim. (RAMOS 1972, pp.62-63, grifo nosso).

O conceito de literatura de Paulo Honório é revelado e contraposto ao de seu colaborador. Para aquele, deve-se escrever como se fala; para Gondim, literatura é algo que não se confunde com a linguagem do dia a dia.

A narrativa muda a partir do capítulo XIX; fatos que eram narrados de maneira precisa, direta, agora serão levados ao leitor de maneira mais subjetiva, demonstrando uma "interioridade" do narrador, antes não percebida. Sobrepõe ao monólogo interior o *fluxo da consciência*. É nesse capítulo que Madalena entra no mundo de Paulo Honório e o tira dos trilhos que outrora o levavam ao seu sucesso:

> A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos.
> Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de Seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.
> Agora Seu Ribeiro está conversando com Dona Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta.
> - Casimiro!
> Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de couro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota. (RAMOS, 1972, pp.160-161).

No capítulo XXXVI o narrador faz um balanço de sua vida e da decisão de escrever um livro, ou seja, visitar seu passado na tentativa de compreender o que vivenciara. Sua concepção de escrita já é outra, Paulo Honório não irá mais escrever um livro pela *divisão de trabalho*, mas irá *compor uma história*, *descascar fatos*. O narrador não enxerga mais o resultado de sua tarefa como antes: "e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem." (RAMSO, 1972, p. 61). Agora, sua tarefa lhe parecia *esquisita*:

> Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável.
> Foi aí que me surgiu **a idéia esquisita** de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, **compor esta história**. A idéia gorou, o que já declarei. [...]
> Desde então procuro **descascar fatos**, aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tinge de preto. (RAMOS, 1972, p.240, grifo nosso).

Os excertos abaixo revelam seus medos, seus arrependimentos, o tom de lamento é marcado pelas orações iniciadas pela conjunção subordinativa condicional *se*.

> Se eu povoasse os currais? (RAMOS, 1972, p. 242).
>
> Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência tranqüila.[...]
> Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, (RAMOS, 1972, p. 245).
>
> Se fosse possível recomeçarmos . . . Para que enganar-me? (RAMOS, 1972, p. 247)
> Se aparecesse alguém... [...]
> Se ao menos a criança chorasse . . . (RAMOS, 1972, p. 248)

E suas conclusões:

> Sou um homem arrasado. [...]
> Cinqüenta anos perdidos, cinqüenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.
> Cinqüenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (RAMOS, 1972, p. 241).
>
> - Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.
> A agitação diminui.
> - Estraguei a minha vida estupidamente.[...]
> Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. [...]
> Sou um aleijado. (RAMOS, 1972, p. 246-247).

2.5 O NARRADOR

O romance *São Bernardo* trata da saga do homem do Nordeste, aquele que decide por ficar e enfrentar as condições adversas que se apresentarem a ele. Porém, ao lutar contra o agreste, a própria personagem se torna um ser agreste, algo que a personagem reconhece só no fim da vida.

A personalidade dominadora e violenta do narrador é revelada nos dois capítulos iniciais, nos quais o leitor é introduzido no mundo de Paulo Honório, que ao longo dos capítulos colocará cada figura em seu lugar. A composição entre o ser e o fazer nortearão toda a narrativa. Desde o início do romance está presente a voz de comando de Paulo Honório que faz com que todos à sua volta se curvem à sua vontade.

Luís Bueno (2006) aponta que, de acordo com a personalidade dominadora e obstinada do narrador, para lidar com seus obstáculos, restam apenas três possibilidades: transformá-los a seu favor, fazer com que eles sirvam a seus propósitos e quando isto não for possível, anular o elemento indesejável, ou em última instância, eliminá-lo. Assim procede com seus inimigos ou empecilhos a sua empreitada:

> Depois da morte do Mendonça, derrubei a cerca, naturalmente, e levei-a para além do ponto em que estava no tempo de Salustiano Padilha. Houve reclamações.
> - Minhas senhoras, Seu Mendonça pintou o diabo enquanto viveu. Mas agora é isto. E quem não gostar, paciência, vá à justiça. Como a justiça era cara, não foram à justiça. E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do Dr. Magalhães, juiz. (RAMOS, 1972, p. 96-99).

Deste feito, Casimiro Lopes o serve:

> Afinal, cansado daquela vida de cigano, voltei para a mata. Casimiro Lopes, que não bebia água na ribeira do Navio, acompanhou-me. Gosto dele. E corajoso, laça, rasteja, **tem faro de cão e fidelidade de cão**. (RAMOS, 1972, p. 70, grifo nosso).

Luiz Padilha, herdeiro das terras de São Bernardo, é anulado por Paulo Honório que lhe comprou a propriedade após emprestar-lhe dinheiro:

> Afetei comiseração e prometi pagar com dinheiro e com uma casa que possuía na rua. Dez contos. Padilha botou sete contos na casa e quarenta e três em São Bernardo. Arranquei-lhe mais dois contos: quarenta e dois pela propriedade e oito pela casa. Arengamos ainda meia hora e findamos o ajuste.
> Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. **No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos e quinhentos e cinqüenta mil réis. Não tive remorsos.** (RAMOS, 1972, p. 81, grifo nosso).

Paulo Honório não teve remorso, pois sua ética, segundo Mourão (2003), baseia-se em sua própria concepção utilitarista das coisas e das pessoas, ou seja, o bem e o mal existem, mas se encaixam dentro de sua visão de mundo:

> A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. **Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro.** E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, **considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.** (RAMOS, 1972, p. 96, grifo nosso).

Mendonça, proprietário das terras vizinhas a São Bernardo, por significar uma constante ameaça, foi eliminado por Paulo Honório:

> Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em São Bernardo. Para o futuro, se os negócios corressem bem.
> - Que horror! exclamou Padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos?
> - Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, Padre Silvestre. Quanto custa um sino? (RAMOS, 1972, p. 90).

Surge então Madalena na vida do narrador. Com ela, Paulo Honório vive a frustração de perceber que nem sempre consegue dominar o próximo, anulá-lo ou simplesmente eliminá-lo. Logo, Paulo Honório percebe que Madalena não é como Casimiro Lopes, ou Luís Padilha:

> Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. **Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano**. (RAMOS, 1972, p. 152, grifo nosso).

Madalena não era uma boneca da escola normal, ou seja, uma criatura fácil de dominar ou anular como ele julgara: “Professorinhas de primeiras letras a escola normal fabricava às dúzias.” (RAMOS, 1972, p.173). Paulo Honório reconhece enfim que Madalena era boa, mas era um obstáculo para ele, pois ela tinha vontade própria, pensava e agia sem sua permissão:

> Além de tudo **vestido de seda para a Rosa**, sapatos e lençóis para Margarida. **Sem me consultar**. Já viram descaramento assim? Um abuso, um roubo, positivamente um roubo. (RAMOS, 1972, pp. 179-180, grifo nosso).
>
> **Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.** Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também consequência da profissão.
> Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.
> Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. (RAMOS, 1972, p. 247, grifo nosso).

O narrador de *São Bernardo* percebe afinal que a bondade de Madalena era incompatível com sua ‘alma agreste’:

> Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste. (RAMOS, 1972, p. 159).

2.5.1 A dissimulação do narrador

A construção da personagem-narradora dá-se, ou melhor, completa-se, por meio de sua dissimulação projetada no ato de narrar. Paulo Honório compartilha com o narratário opiniões, as quais, devido a sua astúcia, não ousa compartilhar com seus interlocutores. Ao longo de todo o romance o narrador dá acesso ao narratário a suas opiniões, seus conceitos e juízos de valor, seja com relação às divisas de suas terras, seja com relação às eleições. Suas desconfianças, seus

medos não são confessados aos seus interlocutores, sejam eles seus colaboradores como Casimiro Lopes, Luis Gondim, João Nogueira ou seus empregados, como Marciano e, como não podia deixar de ser, seus opositores como Seu Mendonça.

Note o que pensa Paulo Honório a respeito de João Nogueira:

> Eu tratava-o por doutor: não poderia tratá-lo com familiaridade. **Julgava-me superior a ele**, embora possuindo menos ciência e menos manha. **Até certo ponto parecia-me que as habilidades dele mereciam desprezo**. Mas eram úteis e havia entre nós muita consideração. (RAMOS, 1972, p. 102, grifo nosso).

Apesar de se considerar superior a João Nogueira, Paulo Honório se dirige a ele com respeito e o trata de doutor escamoteando assim sua verdadeira opinião sobre o advogado.

Neste excerto, o narrador faz uma síntese de seu conceito sobre seu empregado Casimiro Lopes:

> Boa alma, Casimiro Lopes. Nunca vi ninguém mais simples. Estou convencido de que não guarda a lembrança do mal que pratica. Toda a gente o julga uma fera. Exagero.
> A ferocidade aparece nele raramente. Não compreende nada, exprime-se mal e é crédulo como um selvagem. (RAMOS, 1972, p. 194).

Casimiro Lopes nunca saberá que Paulo Honório o considera uma “boa alma”, pois se assim o fizesse, seria para este um sinal de fraqueza. O narrador não pode colocar sua autoridade em risco:

> - Amanhã traga quatro homens, venha aterrar este charco. E limpe aqui o riacho para as águas não entrarem na várzea.
> - Só?
> Pensei que, em vez de aterrar o charco, era melhor mandar chamar Mestre Caetano para trabalhar na pedreira. **Mas não dei contraordem, coisa prejudicial a um chefe.**
> -Só? tornou a perguntar Casimiro Lopes. Apanhei o pensamento que lhe escorregava pelos cabelos emaranhados, pela testa estreita, pelas maçãs enormes e pelos beiços grossos. Talvez ele tivesse razão. Era preciso mexer-me com prudência, evitar as moitas, ter cuidado com os caminhos. E aquela casa esburacada, de paredes caídas ...
> Decidi convidar Mestre Caetano e cavouqueiros. Diabo! Agitei a cabeça e afastei um plano mal esboçado.
> - Por enquanto, só. (RAMOS,1972, pp. 83-84, grifo nosso).

Dessa maneira, o narratário conhece gradualmente que o que se passa na mente do narrador, pouco tem a ver com a maneira como ele se relaciona com o próximo:

> - Faz tempo. Fui morador do velho Salustiano. Arrastei a enxada, no eito.
> As moças acanharam-se mas o pai achou que eu procedia com honestidade revelando francamente a minha origem. Depois queixou-se dos vizinhos (**nenhum se dava com ele**).
> - Há por aí umas pestes que principiaram como o senhor e arrotam importância. Trabalhar não é desonra. Mas se eu tivesse nascido na poeira, por que havia de negar?
> **Tentou envergonhar-me:**
> - Trabalhador alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinhas.
> **Enquanto ele tesourava o próximo, observei-o**. Pouco a pouco ia perdendo os sinais de inquietação que a minha presença lhe tinha trazido. (RAMOS, 1972, p. 86, grifo nosso).

Com essa mesma astúcia, Paulo Honório esconde de Mendonça suas desconfianças:

> Ponderei ao velho Mendonça que ele já tinha encolhido muito as terras de São Bernardo. Pedi-lhe que mostrasse os seus papéis. Não sendo possível acordo, era melhor vir o advogado e vir o agrimensor.
> - Ótimo! **Arranjava-se com os tabeliães e metia-me no bolso. Mas eu não vou nisso. Derruba-se a cerca.**
> Contei rapidamente os caboclos que iam com ele, contei os meus e asseverei que a cerca não se derrubava. Explicações, com bons modos, sim; gritos não. (RAMOS, 1972, p.82, grifo nosso).

Nesse último excerto, o enunciador narra ao enunciatário, em um sumário narrativo, interrompido por uma cena, a intenção do Seu Mendonça. Paulo Honório desconfia que, se levasse o caso à justiça, Seu Mendonça subornaria o juiz e consequentemente ganharia a ação das terras. Ao longo do romance, o leitor percebe a astúcia do narrador de não entrar em conflito direto com oponentes mais ou tão fortes quanto ele. Paulo Honório narra sua análise da situação, seus pensamentos, e não aquilo que disse ao Seu Mendonça. Isso se comprova ao analisarmos a embreagem empregada no texto por meio dos verbos na terceira pessoa do singular*:* ‘arranjava-se’ e ‘metia-me’. O narrador valoriza a máscara, a persona e não se projeta no texto.

2.6 A MARCAÇÃO TEMPORAL EM *SÃO BERNARDO*

Luiz Lafetá em "O mundo à Revelia" (1992) destaca a obsessão pela marcação do tempo no romance. Segundo o crítico, a narração obsessiva do tempo que, cronometrado com precisão pelo narrador, delimita as ações de forma clara e – no caso – produz um efeito de crueldade.

Podemos destacar inúmeros excertos do romance em que o tempo é marcado com precisão, Lafetá faz um levantamento não exaustivo que retomaremos aqui: por *meia hora*, Paulo Honório observa Padilha no jogo. Em *dois meses* empresta-lhe dinheiro o qual ele queima *depressa*, e *um dia* véspera de São João convidado para a festa na fazenda, empresta-lhe mil-réis. A marcação acirrada do tempo continua durante a festa: *à noite* Paulo Honório aconselha Padilha a cultivar São Bernardo; *de madrugada*, bêbado, Padilha se mostra convencido para tal ação e finalmente, *no dia seguinte*, decide seguir os conselhos de Paulo Honório, o que o levará a hipotecar sua fazenda e a eventualmente perdê-la para o narrador.

Na cobrança da letra da hipoteca da fazenda, segundo o crítico Lafetá, "o rolo compressor em que Paulo Honório se transformou encontra neste assinalamento preciso do tempo sua expressão simbólica." (LAFETÁ, 1992, p. 198):

> 'A última letra se venceu num dia de inverno. (...) De manhã cedinho mandei Casimiro Lopes selar o cavalo. (...) Duas léguas e meia em quatro horas. (...)' Paulo Honório encontra Padilha dormindo, cobra-lhe a dívida, discutem. Padilha pede mais prazo, 'uns dias'. E Paulo Honório: 'Não espero nem mais uma hora.' A negociação que se segue é um jogo de negaceios, avanços e recuos, propostas e contrapropostas. 'Debatemos a transação até o lusco-fusco.' Afinal, mais forte nesta disputa com o tempo, Paulo Honório vence: 'Arengamos ainda meia hora e findamos o ajuste. Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. (...) Não tive remorsos.' (LAFETÁ, 1992, pp. 197-198).

A marcação temporal passa também pela obsessão que o narrador tem por conhecer as horas, pois assim, sente-se no controle das situações:

> Houve um apito demorado e os trabalhadores largaram o serviço. **Consultei o relógio: seis horas**. (RAMOS, 1972, p. 167, grifo nosso).

> - Por que diabo estou mexendo nisto?
> Ah! sim! ver as horas. Empurrava a porta, atravessava o corredor, entrava na sala de jantar. **Sempre era alguma coisa saber as horas**.(RAMOS, 1972, p. 212, grifo nosso).

Nesse excerto, o próprio narrador confessa acreditar que saber as horas é um sinal de se ter controle sobre seu tempo e consequentemente sobre suas ações. Entretanto, ao mergulhar em suas lembranças, o narrador começa a perder noção do tempo como metáfora da perda de controle dos acontecimentos a sua volta. No capítulo XIX, Paulo Honório diz que "o tique-taque do relógio diminui" (RAMOS, 1972, p. 160). A dúvida retorna "O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são?" (RAMOS, 1972, p. 162). O narrador Paulo Honório se desespera ao perceber que o tempo foge ao seu controle.

> E, falando assim, compreendo que **perco o tempo**. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever. (RAMOS, 1972, p. 159, grifo nosso).

'Perco o tempo' para Paulo Honório é perder a noção do tempo em oposição à 'perder tempo', no sentido de desperdiçar seu tempo. De fato, há uma polissemia nessa afirmação, pois o narrador também perde seu tempo, pois percebe que se lhe escapa o retrato moral de Madalena, sua narrativa não terá utilidade. Porém, é fundamental para a narrativa a ideia também presente de perder o controle do tempo.

A obsessão do narrador com o tempo permeia todo o romance, no excerto abaixo igualmente, Paulo Honório se sente frustrado por não atingir rapidamente seu objetivo - o de escrever um livro - e revela ao narratário que Madalena teria essa habilidade:

> Casimiro Lopes acocora-se num canto. Volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins.
> Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, **encoivarava isto brincando**. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo. (RAMOS, 1972, p. 65, grifo nosso).

O mais interessante é que o narrador nos traz esta informação embutida em sua própria linguagem, contribuindo para a construção imagética da linguagem. O verbo encoivarar, segundo *Aurélio* (2009), é um regionalismo brasileiro que

significa reunir ou amontoar em pilhas ou coivaras. O *Glossário Regional da Obra de Graciliano Ramos* (2008) nos traz mais detalhes: juntar o resto do mato mal queimado em coivaras, em preparativo de um roçado, para queimá-lo novamente. Ora, Madalena amontoaria suas ideias brincando, ou seja, sem perda de tempo, rapidamente.

2.7 A SINTAXE EM *SÃO BERNARDO*

Sabe-se que por vezes o autor não é o melhor crítico de sua obra, mas é igualmente interessante saber o que o próprio artista pensa sobre seu ofício. Sem mistérios, Graciliano declara, em entrevista concedida em 1948[38], que para ele:

> Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.

Em *São Bernardo*, de um modo geral, é utilizada uma linguagem simples. Essa aparente simplicidade não é gratuita e sim um recurso estilístico adotado por Graciliano Ramos no romance. Contudo, o termo *simplicidade* utilizado aqui, não reflete certas apreciações críticas que já se transformaram em lugares-comuns. Simplicidade aqui não quer dizer apenas que as frases de Ramos são curtas, ou que a elipse é seu processo favorito ou ainda que existe a predominância de frases nominais em seus textos. Simplicidade aqui diz respeito ao que Ramos consegue em seus textos, o máximo de efeito com o mínimo de recurso, o que os torna densos.

---

[38] A entrevista foi publicada originalmente na *República das letras*. 3ed. R. Janeiro: *Revista do Globo*, n. 473, Civilização Brasileira, 1996 18/12/1948.

Chamamos a atenção para uma série de estudos dedicados a Graciliano Ramos feitos por pesquisadores da Universidade de Poitier, inseridos nas "Publications du Centre de Recherces Latino-Américaine de l'Université de Poitier" em 1972. Em especial gostaríamos de ressaltar o artigo "Étude quantitative du style de Graciliano Ramos dans *Vidas Sêcas*" de autoria do professor Jean Roche da Universidade de Toulouse[39].

Partindo de um *corpus* de duzentas frases, extraídas em grupos de cinco ao longo de quarenta páginas de *Vidas Secas*, seguindo o método preconizado em *Initiation à la Statistique Linguistique* de Ch. Muller, o autor chega a conclusões que podemos levar em consideração ao estudarmos *São Bernardo*. Sobre a linguagem de Graciliano Ramos, Jean Roche afirma:

> A densidade do vocabulário, a firmeza das estruturas lógico-gramaticais, a integração constante e sutil da retórica ao enunciado, são as qualidades de um estilo que não envelheceu sequer um dia durante o período de Purgatório que se supõe que todo escritor atravesse, sob o olhar crítico da geração que o segue. Eis a razão pela qual já se pode falar dele, sem qualquer demérito, como um autor clássico. [40] (ROCHE, 1972, p. 53)

Dados recolhidos na pesquisa do professor Jean Roche mostram que, entre outras coisas, em *Vidas Secas* o número de unidades da frase é de 11,9 – uma média superior à de alguns romances de José Lins do Rego e de Jorge Amado, a quem a crítica não costuma notabilizar por um processo estilístico sucinto. Esse estudo ainda mostra que a elipse ocupa o quinto lugar entre as figuras retóricas empregadas e que as frases de Ramos são muito densas, concentrando um adjetivo a cada cinco substantivos e um advérbio a cada oito verbos (ROCHE, 1872). Tal estudo nos serve como referência de comparação entre o original e as traduções; observaremos em que medida as versões mantiveram a densidade atestada na versão original.

---

[39] Jean Roche (1917-2006) foi professor da PUCRS e da UFRS durantes seus anos de residência no Brasil.

[40] La densité du vocabulaire, la fermeté des structures logico-grammaticales, l'intégration constante et subtile de la rhétorique à l'énoncé, sont autant de qualités d'un style qui n'a pas pris une ride pendant la période de Purgatoire que tout écrivain est censé traverser sous le regard critique de la génération suivante. Voilà pourquoi on peut déjà parler de lui, en tout bien et tout honneur, comme d'un auteur classique.

Mais um excerto em que a sintaxe, léxico e enredo se completam e significam em seu conjunto. Após ter resumido sua obras e conquistas na fazenda São Bernardo, o narrador declara:

> Tudo isso é fácil quando está terminado e **embira-se em duas linhas,** mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são horríveis. Há também a capela, que fiz por insinuações de Padre Silvestre. (RAMOS, 1972, p. 65, grifo nosso).

Embirar, segundo o dicionário *Aurélio* (2009):

> **Embirar** - verbo
> Regionalismo: Nordeste do Brasil.
> transitivo direto
> **1** prender, usando embira
> transitivo direto e pronominal
> **2** Derivação: por extensão de sentido.
> atar com nó ou laçada; amarrar, prender, unir
> transitivo direto
> **3** Derivação: sentido figurado.
> ligar-se pelo casamento; casar-se. (AURÉLIO, 2009).

Na realidade, o narrador embira, ou seja, reúne em *cinco* linhas suas reformas na fazenda. Ele quer chamar a atenção do narratário que quando se vê de fora, a descrição que ele faz em cinco, simbolicamente em duas linhas, tudo parece fácil, mas para o narrador que começou sua luta para adquirir as terras de São Bernardo, quando ainda era pobre, realizar tudo aquilo não é como escrever sobre o assunto, o qual pode ser resumido em um sumário narrativo de cinco linhas.

2.8 MARCADORES CULTURAIS

2.8.1 Domínio da cultura social

Iniciaremos nossa investigação da temática pelos marcadores sociais, ou seja, marcas linguísticas ou extralinguísticas que remetem a um conjunto de valores

e padrões comportamentais que individualiza, caracteriza ou tipifica determinado complexo língua/cultura em relação a outras línguas culturas. (AUBERT, 2006).

Dessa forma, daremos especial atenção às formas de tratamento por revelarem as relações sociais de diversas ordens: de amizade, amorosas ou profissionais.

Iniciaremos nossa investigação pelo estudo das formas de tratamento e dos títulos empregados no romance, pois eles revelam muito das relações interpessoais. Estabelecem hierarquias entre as personagens e são um constituinte importante da construção do *ethos* dos interlocutores.

A análise dos marcadores culturais torna-se ainda mais importante quando está em jogo o estudo de uma obra traduzida e em especial uma obra de cunho regionalista. Ratificamos as palavras do crítico Francis Aubert:

> [...] a existência de traduções de obras literárias de cunho regionalista, por vezes tão estreitamente vinculadas a determinadas realidades que até mesmo falantes da mesma língua, mas pertencentes a outras sub-áreas culturais, sociais e/ou geográficas, enfrentam sérias dificuldades para bem apreenderem o conteúdo do texto em toda a sua plenitude. (AUBERT, 1981, p. 3).

As palavras ou expressões que poderiam ser consideradas como marcadores culturais dentro da obra foram delimitadas por meio da consulta a dicionários da língua portuguesa como o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa,* versão *6.0* (2009) e o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, versão 1.0. (2001), a fim de verificar se constituiriam regionalismos ou brasileirismos.

O Dicionário *Houaiss* (2001) entende por regionalismo: “palavra ou locução (dialetismo vocabular) ou acepção (dialetismo semântico) privativa de determinada região dentro do território onde se fala a língua”. Já por brasileirismo, define “em sentido lato, qualquer fato de linguagem (fonético, morfológico, sintático, lexical, estilístico) próprio do português do Brasil”, ou ainda “sob o ponto de vista lexical, palavra ou locução (dialetismo vocabular) ou acepção (dialetismo semântico) privativa do português do Brasil”.

Alguns desses marcadores culturais podem ser comuns a culturas diversas; porém, apresentam contextos diferentes, como por exemplo, marcadores relativos ao sertão do Brasil. Termos específicos como *fazenda, sertão* e *caatinga*,

presentes na obra *São Bernardo,* podem remeter a outras associações que não encontram correspondência nas línguas inglesa e francesa.

Selecionamos quatro formas de tratamento muito recorrentes em *São Bernardo* que representam a tendência da totalidade do *corpus*. São elas *mestre, senhor/seu, doutor* e *dona* e, além das formas de tratamento, os marcadores *saudades* e *caboclo* também serão contemplados.

Marcador cultural *mestre*

Iniciaremos com o marcador cultural *mestre,* que ocorre nos seguintes contextos:

Excerto 1)

> De repente um tiro. Estremeci. Era na pedreira, que **Mestre Caetano** escavacava lentamente, com dois cavouqueiros. Outro tiro, ruim: pedra miúda voando. (RAMOS, 1972, p. 88, grifo nosso).

Excerto 2)

> Discórdia séria só esta: um moleque de São Bernardo fizera mal à filha do **mestre de açúcar** de Mendonça, e Mendonça, em consequência, metera o alicate no arame; mas eu havia consertado a cerca e arranjado o casamento do moleque com a cabrochinha. (RAMOS, 1972, p. 88, grifo nosso).

Excerto 3)

> Casimiro Lopes é coxo e tem um vocabulário mesquinho. Julga o **mestre-escola** uma criatura superior, porque usa livros, mas para manifestar esta opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. (RAMOS, 1972, p. 112, grifo nosso).

Excerto 4)

> Descanso uma hora, escrevo, consulto **os mestres**. Janto, dou um giro pela cidade, à noite recebo os amigos, quando aparecem, durmo. (RAMOS, 1972, p. 125, grifo nosso).

Antes de tecermos comentários a respeito de tal marcador, vejamos as definições do vocábulo[41]:

> **Mestre**. substantivo masculino
> 1. pessoa dotada de excepcional saber, competência, talento em qualquer ciência ou arte;

[41] Selecionamos as acepções que dizem respeito ao tema estudado e mantivemos a numeração original das acepções dos verbetes.

> 2. indivíduo que ensina, que dá aulas em estabelecimento escolar, ou particularmente; [...]
> 7. título dado a todo bom instrumentista, esp. aos bons tocadores de sanfona;
> 8. aquele que dirige um trabalho na qualidade de patrão, que é responsável por um serviço e pela direção e andamento de uma tarefa; (HOUAISS, 2001)

O marcador cultural *mestre* é empregado em diferentes acepções do termo. Nos excertos número 1 e 2 entende-se *mestre* na acepção dicionarizada oito. No excerto 3 *mestre* significa professor e no excerto 4, uma pessoa sábia, de nível socioeconômico equivalente ou superior ao do narrador.

Como marcador cultural, *mestre* chama a atenção nos excertos 1 e 2 pois em ambos retrata uma realidade cultural bem típica brasileira. O dicionário específico de termos ligados ao açúcar traz a seguinte definição para a profissão *mestre de açúcar*:

> **MESTRE:** trabalhador responsável pela montagem e reparação do engenho **.**
> **-de AÇÚCAR:** *superintendente de todos os trabalhos de fabricação do açúcar nos engenhos.* (BARBALHO,1984)

Marcador cultural – *senhor/ seu*

A oralidade, sempre presente nos romance de Ramos, é marcada pela invocação do interlocutor. Vejamos o que o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* traz como definição e uso para o verbete 'senhor'.

> **Senhor** - substantivo masculino
> 1. na Idade Média, proprietário de um feudo;
> 2. aquele que possui algo; dono, proprietário;
> 3. dono da casa; patrão, amo;
> 4. pessoa que exerce poder, dominação, influência; [...]
> 6. aquele que tem autoridade como rei, imperador; soberano, chefe;
> 7. possuidor de algum Estado ou território;
> 8. pessoa nobre ou distinta; homem da burguesia ou de outra condição social; [...]
> 10. tratamento cerimonioso ou respeitoso dispensado aos homens [abrev.: *Sr.*] [...]
> 14. Diacronismo: antigo título honorífico de alguns monarcas; título de nobreza de alguns fidalgos.

> **Sinônimo/Variantes**: cavalheiro, **seu**, sinhô, siô, sô (os quatro últimos *infrm.*) (HOUAISS, 2001).

Examinemos os excertos a seguir: (Antes de cada excerto é indicado o contexto da enunciação).

1) Paulo Honório (jovem e pobre) dirige-se ao Dr. Sampaio (rico fazendeiro da região)

> - Que justiça! Não há justiça nem há religião. O que há é que **o senhor** vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho. (RAMOS, 1972, p. 69, grifo nosso).

2) Luís Padilha (dono das terras São Bernardo) dirige-se a Paulo Honório (homem em ascensão social, ainda não era fazendeiro): "- **Seu Paulo** Honório, venho consultá-lo. **O senhor,** homem prático . . ." (RAMOS, 1972, p. 72, grifo nosso).

3) Mendonça (fazendeiro) e Paulo Honório (agora fazendeiro) se tratam de senhor:

> - **O senhor** andou mal adquirindo a propriedade sem me consultar, gritou Mendonça do outro lado da cerca.
> - Por quê? O antigo proprietário não era maior? - Sem dúvida, respondeu Mendonça avançando as barbas brancas e o nariz curvo. Mas **o senhor** devia ter-se informado antes de comprar questão.
> - Eu por mim não desejo questionar. Creio que nos entendemos.
> - Depende do **senhor.** (RAMOS, 1972, p. 82, grifo nosso).

4) Paulo Honório (fazendeiro) dirige-se às filhas do falecido proprietário de terras Mendonça. Agora elas são as proprietárias das terras Bom Sucesso.
"- Minhas senhoras, **Seu Mendonça** pintou o diabo enquanto viveu. Mas agora é isto. E quem não gostar, paciência, vá à justiça." (RAMOS, 1972, p. 96, grifo nosso).

5) Azevedo Gondim (redator e diretor de O Cruzeiro) dirige-se a Paulo Honório (fazendeiro):

> Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.
> - Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, **Seu Paulo**. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar

> palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia. (RAMOS, 1972, p. 63, grifo nosso).

O marcador *senhor/seu* é empregado nos excertos acima revelando o grau de intimidade ou distância entre os interlocutores. Aqueles que não têm uma relação próxima e se respeitam tratam-se de senhor, independente de um ser superior ao outro, como no excerto 4 em que Paulo Honório conversa com Mendonça. Ambos estão em uma posição socioeconômica privilegiada e ambos são proprietários de terras.

Senhor ainda é empregado por interlocutores que se dirigem a seu patrão. Estes não recebem o mesmo tratamento, pois estão em situação social inferior ao interlocutor. Esse é o caso de Gondim, Padilha, Caetano e Marciano. Todos eles se referem a Paulo Honório como *Seu Paulo*.

O marcador *senhor* também é usado em uma colocação 'senhor de engenho' equivalente à acepção dicionarizada 2: aquele que possui algo, dono, proprietário. No romance, *senhor de engenho* é um proprietário de terras, nas quais se cultiva a cana e se produz o açúcar. Mendonça é que está com a palavra no trecho que segue: "O Fidélis, que hoje é **senhor de engenho,** e conceituado, furtou galinhas." (RAMOS, 1972, p. 86, grifo nosso)

No excerto a seguir, verifica-se que o marcador *senhor* é usado em seu sentido absoluto, referindo-se a Deus, assim sendo, o marcador é grafado com letra maiúscula:

> Na povoação onde ele morava os homens descobriam-se ao avistá-lo e as mulheres da cidade de Seu Ribeiro diziam: Louvado seja Nosso **Senhor** Jesus Cristo, **Seu Major**. (RAMOS, 1972, p. 91, grifo nosso)

No mesmo exemplo, o marcador antecede o título Major. Nesse caso o uso do marcador não é obrigatório, apenas reforça a hierarquia existente entre os interlocutores.

Nos excertos a seguir, verificar-se-á o uso da expressão 'sim senhor' característica do falar popular.

Com a palavra o narrador Paulo Honório:

> - Para quê? São Bernardo é uma pinoia. Falo como amigo. **Sim senhor,** como amigo. (RAMOS, 1972, p.79, grifo nosso).

> Dirigi amabilidades às filhas dele, duas solteironas, e lamentei a morte da mulher, excelente pessoa, caridosa, amiga de servir, **sim senhor.** Mendonça, espantado, perguntou onde eu tinha visto Dona Alexandrina. (RAMOS, 1972, p.85, grifo nosso).
>
> - Pois **sim senhor.** Quando V. Ex.a vier aqui outra vez, encontrará essa gente aprendendo cartilha. (RAMOS, 1972, p.100, grifo nosso).
>
> - Bons olhos o vejam. Que sorte! **Sim senhor**, precisamos conversar. (RAMOS, 1972, p. 128, grifo nosso).
>
> - Perfeitamente. Estive conversando sobre isso com sua tia, ótima companheira de viagem. **Sim senhora,** muito prazer. (RAMOS, 1972, p.137, grifo nosso).
>
> - O convite está de pé, **sim senhora,** e eu tenho a sua promessa de ir passar uns dias na fazenda. (RAMOS, 1972, p.138, grifo nosso).
>
> - Lorota! O hospital, **sim senhor**. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? (RAMOS, 1972, p.148, grifo nosso).
>
> **Sim senhor**! Conluiada com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. **Sim senhor,** comunista! Eu construindo e ela desmanchando.
> Levantamo-nos e fomos tomar o café no salão.
> - **Sim senhor,** comunista! (RAMOS, 1972, p.188, grifo nosso).

No último trecho, a repetição 'sim senhor' três vezes impõe um ritmo ao texto, um ritmo que reforça a fixação ciumenta de Paulo Honório. Visando a uma tradução homóloga, esse ritmo deve ser reproduzido na tradução, como um criador de tensão da narrativa. Como já dissemos anteriormente, as repetições no texto de Ramos não são gratuitas, carregam em si uma carga cultural reveladora da personagem. A repetição, que permeia toda a narrativa, do que outrora fora 'sim, senhor' evoluindo para 'sim senhor' é característica do texto e indispensável em sua tradução.

Marcador cultual *doutor*

Para comentarmos o uso do marcador *doutor*, retomaremos a definição do termo proposta pelo dicionário da língua portuguesa *Houaiss* (2001).

> **Doutor: s.m.** [...]
> Derivação: por extensão de sentido.
> 6. título que, por cortesia, se costuma dar àquele que é diplomado em curso superior, esp. em medicina

> 7. Derivação: por metonímia - qualquer médico
> 8. Derivação: por extensão de sentido.
> título que, por disposição legal, compete aos magistrados judiciários (juízes e delegados)
> 9. termo de respeito, us. em reconhecimento de superioridade na hierarquia social
> 9.1. Derivação: por extensão de sentido.
> **tratamento que as pessoas humildes dispensam aos que se apresentam bem vestidos.** (HOUAISS, 2001, grifo nosso).

Agora, observemos o marcador em diferentes contextos da obra:

Excerto 1)

> João Nogueira lembrou-se de que era homem de responsabilidade. **Bacharel**, mais de quarenta anos, uma calvície respeitável. As vezes metia-se em badernas. Mas com os clientes só negócio. E a mim, que lhe dava quatro contos e oitocentos por ano para ajudar-me com leis a melhorar São Bernardo, exibia ideias corretas e algum pedantismo. **Eu tratava-o por doutor: não poderia tratá-lo com familiaridade.** Julgava-me superior a ele, embora possuindo menos ciência e menos manha. Até certo ponto parecia-me que as habilidades dele mereciam desprezo. Mas eram úteis e **havia entre nós muita consideração.** (RAMOS, 1972, p.102, grifo nosso).

Excerto 2)

> É certo que havia o pequeno, mas eu não gostava dele. Tão franzino, tão amarelo!
> - Se melhorar, entrego-lhe a serraria. Se crescer assim bambo, **meto-o no estudo para doutor.** (RAMOS, 1972, p. 234, grifo nosso).

Excerto 3)

> E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do **Dr.Magalhães, juiz.** (RAMOS, 1972, pp. 96-99, grifo nosso)

Excerto 4) Padre Silveira responde a indagação do advogado João Nogueira:

> - É bom apontar, insistiu João Nogueira.
> - Para quê? A facção dominante está caindo de podre. O país naufraga, **seu doutor.** É o que lhe digo: o país naufraga. (RAMOS, 1972, p. 185, grifo nosso).

Nos excertos 1, 2, 3 e 4, o marcador *doutor* é empregado como título dado a uma pessoa estudada, que possui um diploma universitário, ou no caso do excerto 3 por extensão de sentido, a um juiz. João Nogueira é bacharel e, portanto, tem o direito se ser chamado por doutor. No excerto 2, Paulo Honório pondera que,

se seu filho não tiver um físico forte, mais adequado ou imponente para exercer as funções de um proprietário de terras, ele o colocará na escola para obter um diploma e ganhar a vida de outra maneira.

Para ratificar o uso do marcador *doutor*, tomemos outro trecho do romance.

Excerto 5)

> Meu antigo patrão, Salustiano Padilha, que tinha levado uma vida de economias indecentes **para fazer o filho doutor**, acabara morrendo do estômago e de fome **sem ver na família o título que ambicionava**. Como quem não quer nada, procurei avistar-me com Padilha moço (Luís). (RAMOS, 1972, p. 71, grifo nosso).

O marcador *doutor* nesse excerto, claramente refere-se à acepção 6, ou seja, uma pessoa com estudos, formada na universidade. O próprio narrador esclarece essa diferença deste doutor, com 'os doutores' de outros excertos.

Excerto 6)

> O **Dr. Sampaio** comprou-me uma boiada, e na hora da onça beber água deu-me com o cotovelo, ficou palitando os dentes. [...] O safado do velhaco, turuna, **homem de facão grande no município dele**, passou-me um esbregue. Não desanimei: escolhi uns rapazes em Cancalancó e quando **o doutor** ia para a fazenda, caí-lhe em cima, de supetão. [...]
> - **O doutor**, que ensinou rato a furar almotolia, sacudiu-me a justiça e a religião.[...]
> **Dr. Sampaio** escreveu um bilhete à família e entregou-me no mesmo dia trinta e seis contos e trezentos. Casimiro Lopes foi o portador. Passei o recibo, agradeci e despedí-me: [...] (RAMOS, 1972, pp. 69-70, grifo nosso).

No excerto 6, o *narrador* Paulo Honório – homem rico, delega a palavra ao *interlocutor* Paulo Honório – jovem e pobre. Paulo Honório cobra uma dívida de um proprietário de terras, o Sampaio, o qual trata de *doutor*. Além do tratamento dispensado ao Sampaio, há outro elemento que indica que ele é um homem importante e de posses, o narrador diz que Sampaio era "homem de facão grande no município dele". Essa expressão é um regionalismo registrado no GRPOSB:

> HOMEM DE FACÃO GRANDE = Diz-se da pessoa mais prestigiosa, aplica-se, em geral, aos chefes políticos da localidade.(CARVALHO & PONTES, 2008).

O romance de Graciliano Ramos não deixa explícito que Dr. Sampaio não seja um médico ou um advogado, mas também não há nada no romance que indique que ele o seja, pelo contrário, sabe-se que Sampaio é um homem rico, proprietário de terras. Tal informação nos leva a crer que o tratamento dispensado a Sampaio, *doutor*, deve-se ao fato de ser ele um homem de prestígio, socialmente superior a Paulo Honório. Esse tratamento é amplamente usado, tanto no interior, quanto nas cidades grandes com esse mesmo objetivo.

Ainda no campo dos marcadores culturais do domínio social, tomemos o sentimento *saudade*, por exemplo, o verbete é tão venerado pelos falantes da língua portuguesa que mereceu um lugar no livro *In Other Words* – A Languague Guide to the Most Intriguing Words Around the World de Christopher J. Moore (2004). De acordo com o autor, saudade é:

> Um tipo de nostalgia intensa que supostamente apenas os portugueses podem compreender. Na definição que Katherine Vaz usa para explicar o título de seu romance *Saudade*, é um anseio tão intenso por aqueles que não estão por perto, ou por tempos ou lugares passados, que a ausência é a mais profunda presença na vida de alguém. Um estado, em vez de um mero sentimento. Em seu livro sobre Portugal, de 1912, o especialista em literatura e tradutor, A.F.G. Bell escreve: 'A famosa saudade dos portugueses é um vago e constante desejo por algo que provavelmente não pode existir, é o presente, uma guinada em direção ao passado ou ao futuro; não um descontentamento ativo nem uma tristeza pungente, mas uma melancolia indolente e sonhadora. [42] (MOORE, 2004, p.38)

Em suas palavras percebe a compreensível censura ao fato de que os falantes de português afirmam que saudade é um termo intraduzível. De fato, há muitas facetas semânticas em saudade, porém não intraduzíveis.

Excerto 1)

---

[42] A Kind of intense nostalgia that only Portuguese people are supposed to understand. In Katherine Vaz's definition, which she uses to explain the title of her novel Saudade, it is "yearning so intense for those who are missing, or for vanished times or places, that absence is the most profound presence in one's life. A state of being, rather than a merely a sentiment". In his 1912 book on Portugal, literary specialist and translator A.F.G. Bell writes: "The famous *saudades* of the Portuguese is a vague and constant desire for something that does not probably cannot exist, for something other than the present, a turning towards the past or towards the future; not an active discontent or poignant sadness but an indolent dreaming wistfulness.

> Emoções indefiníveis me agitam - inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. **Saudade?**
> Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. (RAMOS, 1972, p. 159, grifo nosso).

Excertos 2 e 3)

> Levo **muita saudade,** Sr. Paulo Honório, gemeu Seu Ribeiro limpando os olhos. **Saudade cruciante**. Parto com o coração dilacerado. (RAMOS, 1972, p. 230, grifo nosso).

Pelas ocorrências transcritas, nota-se que quando as personagens falam em saudades, nem elas mesmas têm muita noção do que sentem, sabe-se que é um sentimento forte, permeado de dor, desespero e muito peso no coração. Certamente nossa própria dificuldade em definir saudades constitui-se um grande desafio para o tradutor e implica, antes de tudo, fazer escolhas de traços semânticos.

2.8.2 Domínio da cultura material

Os *marcadores culturais* de domínio material fazem parte do *meio modificado* pelo homem e as atividades desenvolvidas nesse meio. Assim, quando se pensa no universo do sertão do nordeste brasileiro, lembra-se de comidas e bebidas típicas, móveis, vestimentas e objetos adaptados ao clima e à vegetação.

Quando Graciliano Ramos diz que escreveu *São Bernardo* em *brasileiro*, ele provavelmente se referia às escolhas da ordem 'tacho' em lugar de 'panela', 'caboclo' em vez de trabalhador, 'pau-de-arara', em vez de 'miséria' e assim por diante.

Selecionou-se, por meio das definições do dicionário da língua portuguesa e de sua chavicidade na obra, uma lista de palavras cuja acepção regionalista impõe certa dificuldade ao tradutor por constituírem *marcadores culturais* pertencentes ao domínio material.

Os substantivos são cuidadosamente escolhidos por Ramos, eles traduzem a cultura brasileira em palavras como 'cacarecos', 'pau de arara', 'pileque', 'furdunço'. Para alguns vocábulos, verifica-se que há um sentido de aceitação geral

para o termo e outra acepção mais localizada, especificada como regionalismo. Assim, percebe-se que o termo ganha sentido específico em seu uso em um determinado contexto, em uma determinada região.

No romance *São Bernardo*, os termos assumem esses significados específicos por representarem o sertão brasileiro, lugar com características bem próprias, as quais estão presentes na maneira de viver, vestir, comer e falar do sertanejo.

Iniciemos com o vocábulo *cabacinho* e *pubo,* destacados no trecho abaixo:

> Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, **tomei cabacinho** e estive de molho, **pubo**, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes. (RAMOS, 1972, p. 68, grifo nosso).

A fim de analisar a omissão da expressão *tomei cabacinho* tanto na tradução inglesa, quanto na tradução francesa fazia-se necessário compreender tal expressão. Procurou-se exaustivamente o significado dessa expressão, e, finalmente, por meio de relatos de familiares que cresceram no nordeste por volta dos anos 1940 chegou-se a uma resposta. *Tomar cabacinho* significa tomar um chá de cabacinho ou cabacinha, uma planta medicinal. Esse chá destina-se a tratar dos ferimentos e febre causados pela surra de cipó.

Essa expressão não consta nos dicionários de Língua Portuguesa e também não consta no GRPOSB de Carvalho e Pontes (2008).

O mesmo se dá com o adjetivo 'pubo' que também se refere à um regionalismo nordestino, segundo o dicionário *Houaiss*:

> **Pubo**; adjetivo
> Regionalismo: Nordeste do Brasil.
> 1. m.q. ***puba*** (adj.2g.)
> 2. dolorido e abatido pelo cansaço; extenuado (HOUAISS, 2001)

Em consequência da surra, Paulo Honório ficou pubo, extenuado na cadeia, recuperando-se dos ferimentos.

A expressão "tomar cabacinho" não chega a ser um regionalismo, pois o verbo tomar é usado em seu sentido literal de ingerir um líquido. Contudo, como a palavra chá foi omitida no texto fonte, a compreensão da frase é dificultada pela falta

de conhecimento da cultura medicinal popular da região. Após ter pesquisado em vários dicionários da língua portuguesa, dicionários e glossários especializados no vocabulário nordestino e na rede de internet e não se chegar a uma resposta, recorremos a parentes criados no Nordeste, um dos quais nos esclareceu que se tratava de um chá medicinal. Isso me fez refletir sobre por que razão tinha sido tão difícil encontrar tal resposta. Acreditamos que para os produtores de glossários e dicionários especializados essa expressão não chama a atenção. Não se pensou que uma frase tão simples poderia ser incompreensível. Há de se ressaltar que se a frase fosse completada com o substantivo chá (tomei chá de cabacinho), tal dificuldade provavelmente não existiria.

Se para um falante da língua portuguesa essa expressão impõe dificuldades, ainda maiores elas serão para um estrangeiro, mesmo sendo ele um tradutor profissional.

'Tacho', por exemplo, é um tipo especial de panela para fazer doces, de formato específico, redondo, porém raso para uso do cozimento do caldo de cana de açúcar, dentre outras coisas.

'Casa grande' figura no romance contrastando com as casas dos trabalhadores e se destaca por ser a casa do dono da *fazenda*.

Observemos o emprego de pau-de-arara no excerto abaixo:

> - Cavalo! Fiz uma exposição minuciosa, demonstrei cabalmente que o negócio é magnífico. Não acreditou, disse que estava no **pau da arara**. E eu calculei que talvez a transação lhe interessasse. Quer desembolsar aí uns vinte contos? (RAMOS, 1972, p. 74, grifo nosso).

'Pau da arara' é uma expressão que remete a algumas situações distintas derivadas de seu significado primeiro: pau ou bastão onde se transporta a arara. Daí a expressão utilizada para um instrumento de tortura que consiste numa barra de ferro que é atravessada entre os punhos amarrados e a dobra do joelho, sendo o "conjunto" colocado entre duas mesas, ficando o corpo do torturado pendurado a cerca de vinte ou trinta centímetros do solo. Outro uso da expressão faz referência a uma situação muito característica do sertão brasileiro: é o caminhão que transporta os retirantes nordestinos em condições subumanas. Considerando a época em que o romance foi escrito, na década de 1930, acreditamos que a expressão se refira ao instrumento de tortura, ou seja, uma situação de extrema

precariedade. ‘Pau de arara’ é um termo impregnado de referentes culturais, os quais não são fáceis de traduzir.

O marcador cultural *engenho* é um brasileirismo da época da colonização usado até nossos dias. Esse termo está relacionado às grandes plantações de açúcar e ao processo de refinamento do produto: “todo o conjunto relativo à cultura e ao processamento da cana-de-açúcar, incluindo as terras cultivadas, as instalações para moagem e as residências de proprietários, colonos e trabalhadores” (HOUAISS, 2001).

2.8.3 Domínio da cultura ecológica

Alguns marcadores culturais do *domínio ecológico* foram selecionados em função de seus graus de exotismo ou raridade/regionalismo. Dentre os elementos estão insetos como a cigarra, conhecida amplamente e até um referente cultural da região da *Provence* na França e outros como o potó, um tipo de formiga característico do Norte e Nordeste brasileiro. Dessa forma, poder-se-á analisar o comportamento dos tradutores frente graus diferentes de localização, ou seja, de especificidade regionais da fauna e flora.

O tradutor de um texto literário está sujeito a dificuldades de tradução de termos ligados ao universo ecológico como àqueles citados acima. Tomemos o termo *cigarra*. Tal inseto possui uma característica muito própria que é seu canto, o qual é bem diferente daquele emitido pelos grilos. *Potó*, ainda mais específico, é um nome de origem tupi, língua falada pelos indígenas nativos da América do Sul. *Cágado*, da mesma maneira, é um animal que originalmente não é conhecido na Europa ou América do Norte. Assim, verificar-se-á qual a solução encontrada pelos tradutores para os marcadores culturais selecionados nos campos da fauna e flora, a saber: cigarra, grilo, potó, cágado, mata, muçambês, mandacarus, quipás, alastrados e rabos-de-raposa.

3 DO ORIGINAL À TRADUÇAO MODELO

3.1 A TRADUÇÃO INGLESA: TRADUÇÃO MODELO

A partir da análise da poética do romance *São Bernardo* e, baseando-se no conceito de *tradução modelo* desenvolvido no capítulo teórico, investigar-se-á como a tradução inglesa se constitui como uma tradução modelo do romance. Para tanto, percorremos as mesmas etapas do capítulo anterior: contextualização da obra em sua língua de chegada, a enunciação, o tempo, a sintaxe e os marcadores culturais em seus três domínios: social, material e ecológico.

3.1.1 *São Bernardo* em língua inglesa: contextualização

Dentre o material pesquisado sobre as relações literárias entre Inglaterra e Brasil, encontramos apontamentos interessantes na pesquisa de doutorado realizada por Válmi Hatje Faggion (2001), a qual trata das traduções de Machado de Assis para a língua inglesa. Em seu trabalho, a pesquisadora aborda a questão da tradução pós-colonial discutindo o lugar da tradução nas culturas e nos sistemas literários.

Faggion (2001) chama a atenção para estudos feitos por Maria Tymoczcko (1999) nos quais esta ressalta a importância do apadrinhamento na prática da tradução. Ela ressalta que a demanda do apadrinhamento está entrelaçada com a questão do público alvo, o qual é parte essencial nas normas e estratégias de tradução. Fatores como as crenças e valores do público alvo afetarão a estratégia de tradução e seu universo determinará suas normas.

Faggion (2001) ainda retoma os estudos de Giovanni Pontiero (1997) para fazer um panorama das relações editoriais entre Brasil e o mundo anglófono. Em seu livro, Pontiero (1997) afirma que a divulgação e a promoção dos escritores luso-brasileiros estão ainda muito concentradas nas mãos de indivíduos acadêmicos e tradutores devotados aos estudos da literatura luso-brasileira. Contudo, esse

cenário vem se modificando com o maior interesse de agentes editoriais na Europa e nos Estados Unidos pelos nossos autores. Essa melhora também se deve ao fato de instituições em Portugal e no Brasil começarem a promover suas culturas de maneira mais sistemática. Além desses fatores, o Instituto Nacional do Livro desses dois países fornece serviços de informação para editoras e pesquisadores no exterior e oferecem um número, ainda que limitado, de financiamento para trabalhos com mérito reconhecido. Pontiero (1997) ainda ressalta que os governos e fundações de ambos os países oferecem prêmios importantes a fim de estimular e promover um espírito competitivo, o qual deveria ajudar na melhora da qualidade das traduções publicadas.[43]

Outra instituição governamental que fomenta a tradução de obras literárias brasileiras tanto para a língua inglesa, quanto para a língua francesa é a Fundação Biblioteca Nacional, notadamente por meio do Programa de Apoio à tradução, reformulado em 2004.[44]

Um exemplo de livro traduzido com o financiamento de instituições de parceria público-privada é publicação de *Barren Lives* (*Vidas Secas*) em 1965 pela University of Texas Press, com o auxílio da Pan American Sulphur Company e a fundação Rockefeller através do Programa de Tradução Latino Americana e da Associação Americana de Editoras Universitárias.

Nesse cenário, os romances de Ramos foram traduzidos pelas seguintes editoras: *Anguish* (*Angústia),* em 1946, pela Greenwood Press; *Barren Lives* (*Vidas Secas)* em 1965, pela University of Texas Press; *São Bernardo*, 1975 pela Peter Owen e em 1979 pela Taplinger e *Childhood* (*Infância)* em 1979, pela Peter Owen.

Tanto *Vidas Secas* (1965) quanto *São Bernardo* (1975) em inglês são edições que trazem um prefácio do tradutor com comentários acerca do autor e da tradução em si. Essa é uma característica que indica uma publicação voltada para um público mais específico, interessado nos estudos de literatura brasileira, característica esta não identificada nas edições em francês, nas quais não há prefácio do tradutor ou editor, o que indica uma edição voltada para o público leigo. A presença de um prefácio do tradutor faz o leitor mais ciente de que o livro que tem em mãos é um livro traduzido de outra língua.

---

[43] Cf. FAGGION, 2001.
[44] Cf. PROGRAMA DE APOIO À TRADUÇÃO*: seleta de textos/Fundação Biblioteca Nacional*, 2005. Apresentação.

A fim de verificar se *São Bernardo* (1975) em língua inglesa é realmente mais voltado a um público específico, investigaremos um pouco mais o próprio objeto livro e os elementos pré e pós-textuais que este leva ao leitor.

A primeira orelha da contracapa[45], abrindo o livro, à esquerda, traz uma apresentação do livro e o resumo do romance, logo abaixo uma apresentação do autor e informações sobre a ilustração da contracapa. Compensa reproduzirmos a apresentação do livro dada a contundência das palavras usadas pelo tradutor:

> Considerado uma das obras-primas da literatura brasileira contemporânea, este livro, ambientado em uma fazenda no final de 1920 e início de 1930, faz um retrato realista da vida no sertão. Graciliano Ramos foi integrante de um grupo de escritores, que inclui Jorge Amado entre outros, cujas obras se ambientam principalmente no empobrecido nordeste brasileiro. Elas registram a mudança trazida pelo lento influxo de ideias modernas e progresso tecnológico, tendo como pano de fundo um ambiente hostil. [46]

Essa apresentação aborda a questão da temática e a filosofia compartilhada por Ramos e seus colegas da geração do romance de 1930 do que sobre o romance em questão. Além da apresentação do livro e do autor, a edição inglesa, que data de 1975 possui um prefácio do tradutor. Em seu prefácio de duas páginas, o tradutor R. L. Scott-Buccleuch destaca que o autor, embora seja talvez desconhecido do público em geral, não o é dos estudantes de literatura brasileira. O tradutor descreve o autor como um dos mais importantes autores "modernos" brasileiros que ainda em 1974 exercia influência, vinte anos após sua morte.

Scott-Buccleuch ainda faz a ressalva de que Graciliano Ramos não é um autor popular em nenhum sentido da palavra, mas que sua obra começa a atingir um público maior graças a dois romances, *São Bernardo* e *Vidas Secas* terem se tornado filmes de grande sucesso.

O tradutor continua sua introdução relacionando Ramos a outros autores como José Lins do Rego e Jorge Amado comentando suas escolhas de retratarem a pobreza no nordeste brasileiro. Scott-Buccleuch comenta o tema dos romances

---

[45] Anexo A.

[46] Considered one of the masterpieces of contemporary Brazilian literature, this book, set on a ranch in the late 1920s and early 1930s, provides a realistic portrayal of life in the remote countryside. […] Graciliano Ramos was one of a group of writers, including Jorge Amado among others, whose work is set chiefly in the impoverished north east of Brazil. It records the changes brought about by the slow influx of modern ideas and technological progress, set against the background of a hostile environment.

desses autores que incluem uma grande consciência social, as profundas mudanças trazidas pelo influxo de ideias da modernidade e o sofrimento da região decorrente da hostilidade da natureza e do descaso das autoridades.

Scott-Buccleuch contextualiza o romance *São Bernardo* no cenário sócio político dos anos 1930. Nesse cenário de desilusão para a classe oprimida do sertão, o tradutor traz à tona as opções encontradas pela classe trabalhadora: voltar-se para cultos religiosos sincréticos, para as teorias socialistas ou aos grupos armados independentes, os *cangaceiros*.

O tradutor ainda aponta a passagem da revolução de 30 para o Estado Novo, a tomada do poder por Getúlio Vargas e sua tendência fascista. Ainda é destacado que no romance, Ramos preocupa-se mais com a luta do indivíduo que com o cenário nacional.

Finalmente Scott-Buccleuch nos propicia comentários preciosos a respeito do estilo de Ramos em sua visão e de sua experiência traduzindo o autor. Ele destaca o estilo tenso, conciso e quase espartano em sua nudez. Revela que as qualidades de seu estilo não são fáceis de expressar em inglês e que o apreço de Ramos por regionalismos não comuns no restante do Brasil tornam seus significados frequentemente obscuros trazendo, assim, uma dificuldade a mais para o tradutor.

A quarta página da contra capa traz mais informações sobre o autor. Graciliano Ramos é apresentado novamente como um dos mais importantes autores brasileiros e é comparado a Machado de Assis. O tradutor ainda atribui à sua origem/história sua atitude cínica em relação à natureza humana e a desconfiança do poder que estão claramente refletidas em sua obra. O tema de seus livros é indicado como dizendo respeito à luta do homem contra o meio em que vive, os contrastes do sertão e a corrupção nas cidades. Finalmente é ressaltado o fato de que Graciliano Ramos viveu em uma prisão durante o governo de Getúlio Vargas, período em que escreveu sua autobiografia.

Pode-se obter mais informação sobre o autor e sua obra sob a ótica dos falantes da língua inglesa, analisando também a edição americana de *São Bernardo* lançada em 1979. A primeira orelha da contracapa, abrindo o livro, à esquerda, traz uma apresentação do livro e abaixo uma biografia resumida do autor[47]. Encontram-

[47] Anexo A.

se ali comentários sobre o estilo de Ramos, a temática de seus romances e sua importância no cenário nacional. Após um breve resumo da história, o editor afirma que se trata de um "romance brilhante esplendidamente traduzido por R.L.Scott-Buccleuch."[48]

A quarta página da contra capa traz duas notas de imprensa por ocasião da publicação do livro e em letras bem grandes o título do livro. Seguem transcritas as notas:

> Vinte anos após sua morte, Ramos é quase desconhecido fora do Brasil, onde dois de seus quatro romances foram levados ao cinema. Este livro pequeno, mas poderoso, é ambientado nas fazendas atingidas pela pobreza no nordeste do Brasil durante a década de 1920, quando antigas propriedades rurais estavam falindo e a sociedade estava em desordem ... Ramos escreve em um estilo econômico, tenso e, ironicamente elíptico, conseguindo em poucas palavras transmitir a vulnerabilidade por detrás do exterior amargo de seu herói. Este romance duro carrega o peso e a paixão da forte, se não cruelmente pessimista visão de Ramos do destino humano.[49]
>
> Ramos era um perfeccionista que criticou duramente seu próprio trabalho. No entanto, cada um de seus quatro romances é uma obra-prima à sua maneira ... Ramos cria personagens individuais complexos, em cujos sofrimentos pessoais são trabalhadas as contradições e tensões sociais do mundo sobre o qual está escrevendo.[50]

Percebe-se que a contundência dos elogios não impede o reconhecimento do fato de Ramos ser pouco conhecido no exterior, apesar de ser amplamente traduzido principalmente na Europa e Américas.[51]

Com relação ao estilo particular de Ramos, já apontamos na introdução desta tese e retomaremos agora comentários que ressaltam a maneira direta e enxuta com a qual o autor escreve seus livros.

Babel Guide (2001) ressalta a maneira pela qual Ramos explora a cultura e mentalidade do interior rural por meio de uma linguagem oral, primitiva e grave,

---

[48] This brilliant novel is superbly translated by R. L. Scott-Buccleuch.

[49] "Twenty years after his death, Ramos is almost unknown outside of Brazil, where two of his four novels have been made into films. This slim but powerful book is set in the poverty-stricken farmlands of northern Brazil during the 1920s, when the old estates were being broken up and society was in disorder… Ramos writes in a spare, taut, and ironically elliptical style, managing in a few words to convey the vulnerability that lies under its hero's bitter exterior. This stark novel carries the weight and passion of Ramos's strong if unrelievedly pessimistic view of human destiny. -Publishers Weekly-"

[50] "Ramos was a perfectionist who criticized his own works harshly. Yet each of his four novels is a masterpiece in its own way... Ramos creates complex, individual characters in whose personal sufferings are worked out the social contradictions and tensions of the world he is writing about. – Times Literary Supplement"

[51] Tabela de livros de Graciliano Ramos traduzidos e datas de publicação em anexo (C).

mas ao mesmo tempo rica e lírica. W. Grossman (2001) apresenta a escrita de Ramos ressaltando sua semelhança com a técnica de filmagem: “com qualidade fílmica e precisa.” O mesmo crítico ao referir-se especificamente ao romance *São Bernardo* diz que se trata de “um estilo comprimido e premente que espelha a natureza impaciente e concisa de seu narrador” (GROSSMAN 2001, p. 141). Finalmente gostaríamos de chamar a atenção para os comentários de Adoum (1986), assinalados na introdução, que apontam o estilo elíptico e minimalista de Ramos.

3.2 A ENUNCIAÇÃO NA TRADUÇÃO INGLESA

A fim de averiguar se a dissimulação do narrador está presente na tradução modelo, retomamos os excertos destacados e comentados no capítulo II. Nos quatro excertos selecionados abaixo, verifica-se, nas partes sublinhadas, o contraste existente entre os pensamentos da personagem e suas falas. Tal contraste também está presente na tradução inglesa que preserva elementos chave na construção de um narrador astucioso, dissimulado.

Exemplo 1)

Eu tratava-o por doutor: não poderia tratá-lo com familiaridade. Julgava-me superior a ele, embora possuindo menos ciência e menos manha. Até certo ponto parecia-me que as habilidades dele mereciam desprezo. Mas eram úteis e **havia entre nós muita consideração.** (RAMOS, 1972, p.102)	**I addressed him as ‘doctor’: one couldn’t treat him familiarly.** Though possessing less knowledge and less cunning , I considered myself superior to him. I looked upon his talents with a certain amount of contempt. But they were useful – **and we each had a high respect for the other.** (RAMOS, 1975, p. 39)

Exemplo 2)

Boa alma, Casimiro Lopes. Nunca vi ninguém mais simples. Estou convencido de que não guarda a lembrança do mal que pratica. Toda a gente o julga uma fera. Exagero. A ferocidade aparece nele raramente. **Não compreende nada, exprime-se mal e é crédulo como um selvagem.** (RAMOS, 1972, p. 194)	**He was a good soul,** Casimiro Lopes. I never knew anyone more innocent. I am certain that he has no recollection of the evil he has done. Everyone imagines him a ravening beast. But they are wrong. Only very rarely does his ferocity appear. **He understands nothing, expresses himself badly and is as credulous as a savage.** (RAMOS, 1975, p. 115)

Exemplo 3)

- Amanhã traga quatro homens, venha aterrar este charco. E limpe aqui o riacho para as águas não entrarem na várzea. - Só? **Pensei que, em vez de aterrar o charco, era melhor mandar chamar Mestre Caetano para trabalhar na pedreira. Mas não dei contra-ordem, coisa prejudicial a um chefe.** - Só? tornou a perguntar Casimiro Lopes. **Apanhei o pensamento que lhe escorregava pelos cabelos emaranhados,** pela testa estreita, pelas maçãs enormes e pelos beiços grossos. **Talvez ele tivesse razão.** Era preciso mexer-me com prudência, evitar as moitas, ter cuidado com os caminhos. E aquela casa esburacada, de paredes caídas ... Decidi convidar Mestre Caetano e cavouqueiros. Diabo! Agitei a cabeça e afastei um plano mal esboçado. **-Por enquanto, só.** (RAMOS, 1972, pp. 83-84)	'Bring four men tomorrow and fill in this bog. And clear this stream so that the water doesn't overflow.' 'That all?' **I thought that instead of filling in the bog it would be better to call Caetano to work in the quarry. But I didn't countermand the order, as this tends to diminish one's authority.** 'That all?' asked Casimiro Lopes again. **I grasped the thought that seemed to exude from his tangled hair,** his narrow forehead, his enormous cheeks and thick lips. **Perhaps he was right.** I'd have to be careful, avoid the woods, watch my step on the paths. And the broken-down house with its walls falling in... I decided to send for Caetano and some quarrymen. What the hell! I shook my head to drive away the glimmering of a plan. **'That's all for now.'** (RAMOS, 1975, p. 25)

Exemplo 4)

- Faz tempo. Fui morador do velho Salustiano. Arrastei a enxada, no eito. As moças acanharam-se mas o pai achou que eu procedia com honestidade revelando francamente a minha origem. Depois queixou-se dos vizinhos (**nenhum se dava com ele).** - Há por aí umas pestes que principiaram como o senhor e arrotam importância. Trabalhar não é desonra. Mas se eu tivesse nascido na poeira, por que havia de negar? **Tentou envergonhar-me:** - Trabalhador alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinhas. **Enquanto ele tesourava o próximo, observei-o.** Pouco a pouco ia perdendo os sinais de inquietação que a minha presença lhe tinha trazido. (RAMOS, 1972, p. 86)	'A long time ago. I was one of old Salustiano's hands: used to work on his plantations.' The women drew back in horror, but the father commended my honesty in frankly avowing my origins. Then he complained about his neighbours (**nobody got on with him**). 'There are some scum here who began like you did but have developed swelled heads. It's no disgrace to work. If I'd been born in the gutter, why should I bother to deny it?' **He tried to take me down a peg.** 'A hired worker, hey? Don't let it worry you. Fidelis, who's now a highly respected mill owner used to steal chickens.' **While he was running down his neighbour, I was watching him.** Little by little he lost the signs of uneasiness that my presence had caused. (RAMOS, 1975, pp. 26-27)

Observou-se a tendência de se preservar a astúcia do narrador ao longo da tradução. Porém, tal cuidado não foi mantido em sua totalidade; para valorizar suas escolhas selecionamos, assim, um excerto a fim de exemplificar o efeito provocado pela mudança do comportamento do enunciador.

No excerto abaixo, já destacado anteriormente, o narrador Paulo Honório lança mão do discurso indireto para camuflar suas opiniões, revelando seus pensamentos apenas ao narratário e não ao seu interlocutor, Seu Mendonça.

Em nenhum momento Seu Mendonça tem acesso às verdadeiras opiniões, pensamentos de Paulo Honório, seja com relação às divisas de suas terras, seja com relação às eleições, esse privilégio é guardado para o narratário o qual assiste de camarote ao jogo de faz de conta protagonizado pelo narrador.

Constata-se portanto, em alguns excertos, um desvio da poética do romance, do jogo de faz-de-conta discutido no capítulo anterior, ou seja, a alteração da construção da personagem, originalmente baseada em elementos de efeito de sentido de dissimulação para uma construção da personagem cujo caráter seria mais franco, mais direto.

Vejamos como essa dissimulação deixa de ser construída na tradução inglesa:

Ponderei ao velho Mendonça que ele já tinha encolhido muito as terras de São Bernardo. Pedi-lhe que mostrasse os seus papéis. Não sendo possível acordo, era melhor vir o advogado e vir o agrimensor. - Ótimo! **Arranjava-se com os tabeliães e metia-me no bolso. Mas eu não vou nisso. Derruba-se a cerca.** Contei rapidamente os caboclos que iam com ele, contei os meus e asseverei que a cerca não se derrubava. Explicações, com bons modos, sim; gritos não. (RAMOS, 1972, p. 82, grifo nosso)	I put it to old man Mendonça that he'd already taken over quite a bit of S. Bernardo land. I asked him to produce his documents. If we couldn't come to an agreement, the best thing to do would be to send for a lawyer and a surveyor. 'Splendid! **You get yourself well in with the authorities and have me where you want me. I'm not going along with that. The fence is coming down.'** I quickly counted the men with him, then my own, and declared that the fence would not be pulled down. I was prepared to discuss the matter reasonably, but would not listen to threats. (RAMOS, 1975, p. 24, grifo nosso)

Diferentemente do que ocorre no original, o tradutor escreve o diálogo em discurso direto, como se Paulo Honório estivesse acusando pessoalmente Seu Mendonça de subornar o juiz e confrontasse seu oponente dizendo que vai derrubar a cerca. Na tradução inglesa, Sccott-Bucleuch transforma o efeito de sentido produzido por uma embreagem em uma debreagem, ou seja, explicita o sujeito em discurso direto acrescentando o pronome pessoal de segunda pessoa "you". Sabe-se também que na tradução não se trata de um pensamento, pois o tradutor faz uso de aspas, indicando assim discurso direto.

Haveria uma justificativa para tal procedimento, traduzir um monólogo interior como discurso direto? Na verdade, este procedimento vai de encontro à construção da personagem Paulo Honório, contradiz sua maneira de "jogar" com o inimigo.

Para obter o mesmo sentido de dissimulação do narrador, o tradutor poderia ter mantido o discurso em terceira pessoa, a fim de que ele permanecesse em sua posição e não o colocando na posição de interlocutor: *He gets himself well in with the authorities and has me where he wants me*... Ou manter-se-ia o impessoal usando o pronome *one*: *One gets oneself well in with the authorities …*

3.3 A MARCAÇÃO TEMPORAL EM *SÃO BERNARDO* NA TRADUÇÃO MODELO

A marcação do tempo e a obsessão por ele por parte do narrador é essencial à construção da personagem Paulo Honório. Na tradução inglesa, a marcação do tempo é observada, de um modo geral, por meio das notações precisas do tempo, deixando a generalização de lado. Contudo, verifica-se a imprecisão em algumas passagens. Selecionou-se um excerto-chave para ilustrar o efeito provocado quando não há homologia na tradução.

O excerto analisado encontra-se no capítulo X quando o narrador faz um balanço de suas memórias e de sua biografia. Assim, ele afirma não ter controle do tempo e não conseguir retratar o caráter de Madalena com fidelidade. Este lhe escapa à memória.

E, falando assim, compreendo que **perco o tempo.** Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever. (RAMOS, 1972, p. 159, grifo nosso)	And talking like this I become aware that **I am wasting time.** For if I am unable to capture very essence of my wife, what is the purpose of this narrative? There is none, but I am compelled to write. (RAMOS, 1975, p. 83, grifo nosso)

Sccott-Bucleuch traduz “perco o tempo” por uma expressão em inglês que significa desperdiçar o tempo: “I am wasting my time”. Tal tradução não é um erro, mas não dá conta da polissemia presente em “perco o tempo”. “Perder o tempo” pode sim significar desperdiçar o tempo em uma tarefa inútil, a de contar sua história sendo que Paulo Honório não consegue fazer o retrato moral de Madalena. Além deste sentido de frustração do narrador, “perco o tempo” impõe-se como uma metáfora do próprio romance no que diz respeito à relação do narrador com sua vida. Ele já não tem mais tempo de reconstruir sua vida com Madalena, pois ele mesmo a levou ao suicídio, dessa forma, a personagem perdeu o tempo de sua vida e não há mais tempo hábil para refazê-la. Paulo Honório também perde a noção do tempo, confunde-se com o tic-tac do relógio, não o ouve mais, não tem certeza se as horas passam, ele tem a impressão que o tempo parou. No capítulo XIX, o narrador se mostra em tal angústia que lembra alguém prestes a perder sua sanidade. Por meio da longa citação abaixo, queremos mostrar que a expressão ‘perco o tempo’ é,

na realidade, a metáfora de seu desespero ao se dar conta da realidade irreversível da ausência de Madalena:

> E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado
> a escrever.[...]
> Emoções indefiníveis me agitam inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade?
> Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.[...]
> O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:
> - Madalena!
> A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos. Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca.
> - Madalena ...
> A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? [...]`
> A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos.
> Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de Seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.
> Agora Seu Ribeiro está conversando com Dona Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta. (RAMOS, 1972, pp. 159-161)

Sendo assim, encontram-se três sentidos em “perco o tempo”: “I am wasting my time” , “I don’t have any time left” e “I lose track of time”. Diante disso, o tradutor foi obrigado a fazer uma escolha privilegiando o que é mais significativo no romance, segundo sua visão.

3.4 A SINTAXE NA TRADUÇÃO INGLESA

No capítulo anterior, fez-se um levantamento das características da linguagem usada por Graciliano Ramos e quais efeitos de sentido ela produz no romance *São Bernardo*. Apontamos, também as construções sintáticas de maior frequência na obra de Ramos. Ao averiguar a sintaxe na tradução inglesa, verifica-se como a tradução modelo se comporta com relação a essas preferências do autor.

Antes de analisarmos como se deu a tradução do livro para a língua inglesa no nível sintático, no entanto, faz-se oportuno observar como os pesquisadores de língua inglesa analisam a obra de Ramos.

Para o estudo das unidades selecionadas, lançou-se mão, além dos dicionários da língua portuguesa *Houaiss* (2001) e *Aurélio* (2009), do *Dicionário do Português Nordestino* de Antonio Soares da Fonseca Jr. (2005) e de um glossário feito em função da linguagem nordestina popular: o Glossário Regional/Popular da obra São Bernardo de Graciliano Ramos elaborado pelas pesquisadoras Maria da Salete Figueiredo de Carvalho e Maria das Neves Alcântara de Pontes (2008). Esse glossário vincula-se à linha de pesquisa "Fenômenos Linguísticos: perspectiva Geo-etno-sociolinguística" e ao projeto voltado para a "Linguagem Regional/Popular" do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba.

O mencionado glossário e o *Dicionário do Português Nordestino* são posteriores à publicação de ambas as traduções, pois datam respectivamente de 2008 e 2005, assim, sabe-se que não houve consulta deste material por parte dos tradutores.

Os excertos selecionados foram classificados segundo um procedimento técnico aplicado na tradução. Dentre uma grande gama de terminologia em torno de tais procedimentos, optou-se por adotar aquela proposta por Henri Meschonnic (2010). Entretanto, uma ressalva há de ser feita. Embora a divisão e a classificação dos procedimentos seja flexível e adaptável aos textos de chegada, não se compartilha com o autor a ideia de que tais procedimentos sejam teratológicos, ou seja, deformadores. Adotaremos a classificação proposta por Meschonnic porque ela nos convém devido seu caráter abrangente e não estanque.

Ressalta-se que Henri Meschonnic (2010), assim como Antoine Berman (2007) pensaram o ato tradutório pautados por uma ética, cada qual com suas especificidades, ambos identificaram e ressaltaram a tendência etnocêntrica da tradução, a centralização ou anexação da cultura do outro para a própria cultura. Berman define etnocêntrico da seguinte forma:

> Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo, ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura. (BERMAN, 2007, p. 28).

Henri Meschonnic, em *Poética do Traduzir* (2010), apresenta-nos o que ele chama de *teratologia* em tradução, ou seja, suas deformações ou anomalias como se mencionou acima. Para o autor, elas consistem em: *supressão* ou *omissão, acréscimos, deslocamentos, não-concordância, anticoncordância ou contraconcordância.* Por sua vez, Antoine Berman em *A Tradução e a Letra* (2007), apresenta treze procedimentos aos quais denomina de *Tendências deformadoras*.

É possível alocar as tendências de Berman nas de Meschonnic, e a dificuldade que surge diante de algumas categorias deriva do fato de que alguns procedimentos são decorrências de outros ou ainda a soma de dois ou mais, ou ainda o desdobramento de outro. Salientamos que neste trabalho tais procedimentos não são tomados como negativos necessariamente, mas apenas procedimentos aplicados à tradução.

Henri Meschonnic (2010) denomina de *supressões* ou *omissões* a ocorrência da falta de palavra ou grupo de palavras no texto traduzido; de *acréscimos* a adição de palavras ou grupo de palavras para explicitar um conceito ou ideia; o autor chama de *deslocamentos* a mudança do posicionamento de algum elemento da sintaxe, seja passando-o do início para o final ou vice-versa. O tradutor lança mão deste procedimento em geral para ajustar a sintaxe do texto de partida às normas da língua de chegada. Para o autor, há ainda a *não-concordância* quando uma mesma palavra é traduzida por várias e *anticoncordância* ou *contraconcordância* quando várias unidades de sentido são traduzidas por uma única. Esses procedimentos podem ocorrer simultaneamente em um texto.

Os excertos aqui transcritos são apenas indicadores da tendência constatada nas traduções para as línguas inglesa e francesa, embora as traduções tenham sido cotejadas em sua totalidade, não serão listados aqui todos os procedimentos classificados, mas sim uma amostragem das categorias mais recorrentes.

Deu-se maior atenção àqueles procedimentos que sistematicamente se repetem em ambas as traduções, a saber o acréscimo e a omissão, levando-nos a crer que a tradução francesa, posterior à tradução inglesa, foi informada, ou seja, mediada pela tradução inglesa.

A fim de facilitar a visualização dos textos e dos procedimentos a eles aplicados, fez-se uma tabela colocando lado a lado as três versões do romance *São Bernardo*. A seguir, os excertos foram separados conforme o procedimento utilizado, assim, não estão na ordem da narrativa.

3.4.1 Acréscimos

Por meio da análise do corpus, observou-se o emprego em grande escala do acréscimo de palavras, colocações ou expressões a fim de esclarecer ou explicitar o texto. Nos trechos transcritos abaixo, verificar-se-á que o implícito é feito explícito. Acreditamos que tal procedimento visa a garantir ao leitor maior compreensão do texto. Foram selecionados 10 exemplos que ilustram a tendência da tradução do romance como um todo. Quatro deles são apresentados a seguir, os demais constam no capítulo IV e em anexo (B). Todos os grifos são nossos.

Exemplo 1)

Acréscimo: *while – for my part*

Mendonça forcejava por avançar, mas continha-se; eu procurava alcançar os limites antigos, inutilmente. (RAMOS, 1972, p. 88)	Mendonça was anxiously trying to push forward, but restrained himself, **while** I, **for my part**, was seeking unsuccessfully to regain the former boundaries. (RAMOS, 1975, p. 28)

Nota-se o acréscimo da expressão 'for my part' ao texto original. É provável que o objetivo do acréscimo seja o de explicitar o sujeito Paulo Honório, por meio de uma expressão, contrapondo-o a Seu Mendonça. Há também o acréscimo do advérbio 'while' (enquanto) a fim de reforçar o contraste da ação das personagens.

Exemplo 2)

Acréscimo: *There were*

Dei uma vista no algodoal e encaminhei-me ao paredão do açude. **Poucos trabalhadores.** (RAMOS, 1972, p. 88)	I had a look at the cotton field and walked on to the wall of the dam. **There were** few workmen. (RAMOS, 1975, p. 28)

Uma das construções preferidas do escritor Graciliano Ramos é a frase nominal, como apontamos no capítulo II. Observamos também o efeito de sentido criado por tal construção. Ela não é gratuita e corrobora com a construção do ethos do narrador personagem Paulo Honório. Assim, no excerto acima leem-se os comentários do narrador: "Poucos trabalhadores", frase nominal, bem sucinta, mas que informa ao narratário tudo o que ele precisa saber, nada a mais nada a menos. Sccott-Bucleuch traduz essa frase transformando-a em uma frase verbal ao lançar mão de "There were", equivalente ao verbo "haver" em língua portuguesa.

Exemplo 3)

Acréscimo na língua inglesa: *very*

Concluiu-se a construção da casa nova. Julgo que não preciso descrevê-la. As partes principais apareceram ou aparecerão; o resto é dispensável e apenas pode interessar aos arquitetos, homens que provavelmente não lerão isto. Ficou **tudo** confortável e bonito. Naturalmente deixei de dormir em rede. (RAMOS, 1972, p. 95)	The new house was finished. I think it's unnecessary to describe it, as the main parts have already appeared or will do so in due course. What's left can be omitted as it would only be of interest to architects, men who are very unlikely to be reading this. It was a handsome **house,** and **very** comfortable**.** Naturally I gave up sleeping in a hammock. (RAMOS, 1975, pp. 34-35)

No excerto selecionado acima, ocorre na verdade uma explicitação, a palavra "house" substitui o pronome indefinido "tudo". Fazendo essa escolha, o tradutor simplifica ou empobrece o texto dizendo que "tudo" aqui no texto trata-se simplesmente de "casa", além do acréscimo do adverbio "muito" - "very".

Exemplo 4)

Acréscimo na língua inglesa: *because*

Diabo! Aquilo era trecho de carta, e de carta a homem. Não estava lá o nome do destinatário, faltava o princípio, mas era carta a homem, sem dúvida. (RAMOS, 1972, p. 216)	What the hell! That was part of a letter, and a letter to a man. The name of the addressee wasn't there **because** the first part was missing, but there was no doubt that it was a letter to a man. (RAMOS, 1975, pp. 131-132)

Observa-se, portanto a tendência da tradução inglesa de tornar explicito o que é implícito, como no excerto 4. A relação lógica de causalidade é explicitada por meio do acréscimo da conjunção *because* enquanto o estilo de Ramos é marcado pela justaposição de sentenças sendo a conjunção *porque* marcada por uma elipse.

A série de exemplos em anexo nos servem de amostras, as quais demonstram a tendência da tradução modelo de fazer acréscimos ao texto de chegada visando a explicitar as informações do texto de partida. Todos os acréscimos seriam possíveis na língua portuguesa, eles não alteram o significado, porém influenciam estrita e diretamente no estilo do romance.

3.4.2 Omissões

No capítulo anterior, tratou-se das particularidades da língua portuguesa, e em especial das pecularidades da linguagem empregada por Graciliano Ramos. As omissões que ocorrem na tradução inglesa conforme nossa análise têm duas motivações: não compreensão do texto fonte e/ou a distração do tradutor ou revisor.

Exemplos 1 e 2)

Omissão: tomei cabacinho – estive de molho, pubo

Então o delegado de polícia me prendeu,/ levei uma surra de cipó de boi,/ **tomei cabacinho/ e estive de molho, /pubo,/** três anos, nove meses e quinze dias na cadeia,/ onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes. (RAMOS, 1972, p.68)	Then the police took me,/ and when I recovered from the lashing they gave me /(?)I spent three years, nine months and fifteen days rotting in jail,/ where I learned to read with Joaquim, the cobbler, who owned one of those tiny bibles the protestants have. (RAMOS, 1975, p. 13)

Por meio de barras oblíquas, marcaram-se os segmentos que são equivalentes entre si e, dessa maneira, visualiza-se melhor a omissão das expressões “tomei cabacinho” e “estive de molho, pubo”. Essas expressões foram explicadas no capítulo anterior. Considerou-se que as omissões ocorreram devido a uma falta de entendimento por parte do tradutor da versão inglesa, pois a elipse do substantivo *chá* na frase “tomei chá de cabacinho” distrai o leitor do sentido literal do verbo *tomar* (ingerir) e o leva a crer que se trata de uma expressão. Com relação à frase “estive de molho, pubo”, acredita-se que ela se realiza em “rotting in jail”, estando ausente o sentido de pubo, extenuado devido à surra de cipó.

A seguir, retoma-se o excerto comentado que serviu de exemplificação para a unidade empreendida no que tange à sintaxe, o vocabulário e a poética dentro do romance. Retomaremos o excerto contendo o verbo “embirar”, analisado no capítulo II e sua respectiva tradução.

Exemplo 3)

Omissão: embira-se em duas linhas

Tudo isso é fácil quando está terminado e **embira-se em duas linhas,** mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são horríveis. Há também a capela, que fiz por insinuações de Padre Silvestre. (RAMOS, 1972, p. 65)	This seems easy now, after the event, but at the beginning, when you’re desperately looking round for somewhere to make a start, the difficulties are tremendous. Then there’s the chapel that I built at the suggestion of Father Silvestre. (RAMOS, 1975, p. 11)

No excerto acima, atesta-se a omissão da frase “embira-se em duas linhas”. Tal omissão chama nossa atenção, pois trata-se de uma frase chave para a poética do romance. Embirar é um verbo usado sobretudo no Nordeste do Brasil e registrado como regionalismo pelos dicionários de língua portuguesa conforme explicitado no capítulo anterior.

Nesse caso, não há de se afirmar se o tradutor escolheu omitir a frase porque a julgava desnecessária, opção que acreditamos improvável. Descartamos também a hipótese de o tradutor ter saltado, sem ver, essa frase. Assim, só nos resta acreditar que a omissão se deu por tratar-se de um regionalismo desconhecido do tradutor. Salienta-se que nos anos 70, os meios de pesquisa eram muito mais limitados que nos dias de hoje. O tradutor tinha a sua disposição dicionários e talvez

alguns conhecidos a quem pudesse consultar, mas não havia a internet que hoje se revela um meio indispensável de pesquisa e onde se encontra praticamente tudo, sobre qualquer assunto independente de sua localização geográfica. Mesmo assim, ressaltamos que no caso do excerto 1, mesmo para nós, falantes da língua portuguesa da Região Sudeste, foi extremamente difícil desvendar a expressão destacada.

Enfim, a frase "embira-se em duas linhas" é essencial à poética do romance, pois ela exprime, de maneira bem sucinta, o percurso pelo qual passa o narrador: narra-se em duas linhas as conquistas de toda uma vida. O narrador chama a atenção do narratário para a dramática diferença de o que significa escrever uma experiência e efetivamente vivenciá-la.

Exemplo 4)

Omissão: período inteiro.

Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exibe essas deformidades monstruosas. (RAMOS, 1972, p. 247)	[?] (RAMOS, 1975, 156)

De maneira mais perceptível que no exemplo 3, o exemplo 4 traz uma omissão de um período inteiro. Pela sua relativa simplicidade, acreditamos tratar-se de um caso diferente e não ser falta de conhecimento do tradutor. As possibilidades que restam são: falta de atenção ou o julgamento de que tal elemento não fosse essencial ao romance. Acreditamos que a primeira opção seja o ocorrido, afinal percebe-se pela análise do corpus que Sccott-Bucleuch não faz cortes ao texto original; o que ocorre são eventuais omissões como esta. Está claro que para um tradutor experiente como Sccott-Bucleuch, a frase em questão não impõe nenhuma dificuldade.

3.5 MARCADORES CULTURAIS

3.5.1 Domínio da cultura social

A partir deste ponto, retomar-se-ão os marcadores culturais identificados no capítulo anterior a fim de compará-los aos respectivos substitutos em língua inglesa. A questão do marcador cultural é relevante nesta análise, pois segundo afirma o professor Aubert:

> Fica patente que a existência do marcador cultural somente se revela no confronto pela diferenciação; ou dito de outro modo, a noção de marcador cultural remete a um elemento distintivo, isto é, algo que diferencia determinada solução expressiva linguisticamente formulada de outra solução tirada por parcial ou totalmente equivalente. (AUBERT, 2006, p.29)

Iniciaremos com o domínio da cultura social, a qual dá contornos às relações entre as personagens.

Para comentarmos a tradução dos nomes próprios ressaltamos o fato de que nossa linha de análise literária considera, no romance *São Bernardo,* a função dos nomes apenas designativa. Como veremos adiante, a identidade cultural do texto original foi preservada nas duas traduções.

Em inglês, ocorre a adaptação da grafia do nome 'Glória' para 'Gloria' (sem o acento agudo) e de Ribeiro para Ribeira. Neste último, ocorre a mudança da vogal final de o para a, o que em inglês não implica em feminização do nome, mas em português sim. Acreditamos inclusive que tal mudança possa ter-se dado devido a um erro tipográfico.

Apesar de os nomes próprios neste trabalho não serem fundamentais para a análise do romance e suas traduções, sabemos que o nome próprio tem, sim, uma carga cultural que se integra às estruturas significantes do texto. A não tradução ou não adaptação dos nomes próprios permite a desvinculação do leitor de sua própria cultura e permite que este faça, na medida do possível, uma leitura não etnocêntrica do texto original.

> Em uma tradução parcial, algumas partes do texto fonte são deixadas sem tradução: elas são simplesmente transferidas e incorporadas no texto alvo […] seja por serem consideradas 'intraduzíveis', seja pelo propósito deliberado de introduzir 'cor local' ao texto alvo. (CATFORD, 1965, p.21).[52]

[52] In a partial translation, some parts of the SL text are left untranslated: they are simply transferred to and incorporated in the TL text […] either because they are regarded as 'unstranslatable' or for the deliberate purpose of introducing 'local colour' into the TL text.

Vejamos como se deram as traduções dos nomes próprios e das formas de tratamento na tradução inglesa:

Graciliano Ramos -**1972**	Tradução de **R.L. Scott-Buccleuch - 1975**
Seu Paulo	Paulo you
Seu Pereira	Pereira he
Seu Ribeiro	Ribeira Senhor Ribeira
Seu Mendonça	Mendonça
Seu Major	major
Velha Margarida	Old Margarida old mother Margarida mother Margarida
mãe Margarida	mother Margarida
a negra	old girl
a preta	the old negress
Dr. Sampaio	Dr. Sampaio
Mestre Caetano	Caetano
o senhor	you
Dona Alexandrina	Dona Alexandrina
Dona Madalena	Dona Madalena
D. Glória	Dona Gloria
a excelentíssima (Pereira a Madalena)	Madam
Dr. Magalhães	Dr. Magalhães
Dr. Nogueira	Dr. Nogueira

Uma das marcas da tradução inglesa é o apagamento da forma ‘Seu’ diante dos nomes próprios, títulos ou ainda sua substituição pelo tratamento de

segunda pessoa ‘you’. Contudo, esse comportamento não se repete quando o título em questão é ‘dona’ ou ‘doutor’. Verifica-se assim que não há uma homogeneidade nos procedimentos tradutológicos adotados.

Com relação ao tratamento dispensado a Margarida por Paulo Honório, verifica-se que ele ora a chama de ‘a negra’, ora ‘a velha Margarida’, ora ‘a preta’ e ora ‘mãe Margarida’.

Para manter-se a distribuição das redes significantes sobre a qual Berman (2007) disserta, em tese, deveria haver uma tradução para cada termo utilizado para designar Margarida. Em inglês, ocorre a *não concordância*, em que diferentes termos na língua de chegada são usados para traduzir apenas um: para ‘Velha Margarida’, o tradutor usa ‘Old Margarida’, ‘old mother Margarida’, ‘mother Margarida’. A rede de significância estabelecida por Ramos é baseada na alternância entre ‘Velha Margarida’ ‘Mãe Margarida’, ‘a preta’ e ‘a negra’ e seria importante o tradutor seguir o ritmo imposto pelo autor ao longo do romance.

No tratamento da personagem Pereira dado à personagem Madalena, ocorre um *empobrecimento qualitativo*, nos termos de Berman (2007), ou na nomenclatura proposta por Meschonnic (2010), uma *omissão*. Ele a chama de ‘Excelentíssima’ e na tradução para o inglês, ele a chama de ‘madam’ (senhora). ‘Excelentíssima’ não condiz com a função de Madalena, pois este pronome de tratamento é empregado quando nos dirigimos a: Presidente da República, Senadores da República, Ministro de Estado, Governadores, Deputados Federais e Estaduais, Prefeitos, Embaixadores, Vereadores, Cônsules, Chefes das Casas Civis e Casas Militares, Desembargador da Justiça, curador, promotor, Oficiais generais (até coronéis). É claro que o tratamento *excelentíssima* também é utilizado, em ocasiões especiais e em especial por escrito, para se referir às mulheres comuns. Apesar do pronome empregado por Seu Pereira não condizer com a função social exercida por Madalena, acreditamos que ele revela ao leitor um pouco do caráter de Pereira e de seu empenho em agradar e demonstrar respeito para com Madalena, esposa de seu patrão, aspecto que, a nosso ver, se perde ao se traduzir ‘excelentíssima’ por ‘senhora’.

Investigou-se mais a fundo alguns marcadores de ordem social:

Marcador cultural *mestre*

Averiguaremos como o marcador cultural *mestre* foi traduzido na língua inglesa em seus diversos contextos no romance:

Tradução do Exemplo 1)

De repente um tiro. Estremeci. Era na pedreira, que **Mestre Caetano** escavacava lentamente, com dois cavouqueiros. Outro tiro, ruim: pedra miúda voando. (RAMOS, 1972, p. 88)	Suddenly a shot rang out. I gave a shudder. It came from the quarry, where **the foreman, Caetano**, was working with three men. There was another explosion, a bad one, and a shower of small stones flew up. (RAMOS, 1975, p. 29)

Tradução do Exemplo 2)

Discórdia séria só esta: um moleque de São Bernardo fizera mal à filha do **mestre de açúcar** de Mendonça, e Mendonça, em conseqüência, metera o alicate no arame; mas eu havia consertado a cerca e arranjado o casamento do moleque com a cabrochinha. (RAMOS, 1972, p. 88)	We had had only one serious disagreement; a lad from S. Bernardo got Mendonça's **sugar foreman's** daughter into trouble, and as a result Mendonça started cutting down the wire. But I repaired the fence and made the culprit marry the girl. (RAMOS, 1975, p. 28)

Tradução do Exemplo 3)

Casimiro Lopes é coxo e tem um vocabulário mesquinho. Julga o **mestre-escola** uma criatura superior, porque usa livros, mas para manifestar esta opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. (RAMOS, 1972, p. 112)	Casimiro Lopes is lame and rarely opens his mouth. He regards the **school-master** as his superior because he reads books, but to give expression to this opinion he opens his eyes wide and gives a short whistle. (RAMOS, 1975, p. 46)

Tradução do Exemplo 4)

Descanso uma hora, escrevo, consulto **os mestres**. Janto, dou um giro pela cidade, à noite recebo os amigos, quando aparecem, durmo. (RAMOS, 1972, p. 125)	I rest for an hour, write, consult my **authorities**. I dine, then take a turn round the city, at night entertain my friends when they call, and I go to bed.' (RAMOS, 1975, p. 58)

O marcador *mestre* quando designativo de uma pessoa conhecedora ou especialista em trabalhos manuais ou intelectuais, como no excerto 1 foi, em geral, omitido, sendo usado apenas o nome da personagem, nesse caso Caetano. Na ocorrência 2, o marcador foi traduzido por uma explicitação *Foreman* que, de acordo com o dicionário *Cambridge*: **"**Foreman (SPECIALIZED) a skilled person with experience who is in charge of and watches over a group of workers. (CAMBRIDGE, 2011).

No excerto 4, a acepção 1 (pessoa dotada de excepcional saber) é traduzida por *authorities*: "the group of people with official legal power to act or enforce the rules in a particular area, such as the police or a local government department". (CAMBRIDGE, 2011).

Já a colocação *mestre-escola* no excerto 3, por sua vez, é adequadamente traduzida por *school-master*, a saber: "Schoolmaster; (old-fashioned) noun; a man who teaches children in a school." (CAMBRIDGE, 2011).

Marcador cultural *senhor/seu*

Comentamos no capítulo II a importância do tratamento em terceira pessoa a fim de evocar a distância e/ou o respeito. Vejamos como foi traduzido o marcador cultural *senhor/seu* nos excertos a seguir.

1) Paulo Honório (jovem e pobre) dirige-se a Sampaio:

- Que justiça! Não há justiça nem há religião. O que há é que **o senhor** vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho. (RAMOS, 1972, p. 69)	'What justice? I don't know any justice or religion. What I do know is that **you'**re going to cough up thirty contos plus six months' interest here and now. You either pay up or I'll have you bled little by little.' (RAMOS, 1975, p.14)

E não me venha com a sua justiça, porque se vier, eu viro cachorro doido e **o senhor** morre na faca cega. (RAMOS, 1972, p.70)	And don't think of coming after me with your justice or I'll really lose my temper, and **your** death won't be a pretty one.'(RAMOS, 1975,p.15)

2) Luís Padilha (dono das terras São Bernardo) dirige-se a Paulo Honório (homem em ascensão social, ainda não era fazendeiro):

- **Seu Paulo** Honório, venho consultá-lo. **O senhor**, homem prático . . . (RAMOS, 1972, p. 72)	'Paulo Honório, I've come to ask your advice. **You**'re a practical man...' (RAMOS, 1975, p. 17)

3) Mendonça (fazendeiro) e Paulo Honório (agora fazendeiro) se tratam de senhor:

- **O senhor** andou mal adquirindo a propriedade sem me consultar, gritou Mendonça do outro lado da cerca. - Por quê? O antigo proprietário não era maior? - Sem dúvida, respondeu Mendonça avançando as barbas brancas e o nariz curvo. Mas **o senhor** devia ter-se informado antes de comprar questão. - Eu por mim não desejo questionar. Creio que nos entendemos. - Depende do **senhor**. (RAMOS, 1972, p. 82)	'**You** should have consulted me before buying the place,' shouted Mendonça from the other side of the fence. 'What for? The former owner was of age, wasn't he?' 'Of course he was,' answered Mendonça, thrusting forward his white beard and his hooked nose. 'But **you** ought to have enquired more closely before letting yourself in for trouble.' 'I'm not looking for trouble. I think we can settle this between ourselves.' 'That depends on **you**. (RAMOS, 1975,p. 23)

4) Paulo Honório (fazendeiro) dirige-se às filhas do falecido proprietário de terras Mendonça. Agora elas são as proprietárias das terras Bom Sucesso:

- Minhas senhoras, **Seu Mendonça** pintou o diabo enquanto viveu. Mas agora é isto. E quem não gostar, paciência, vá à justiça. (RAMOS, 1972, p. 96)	'My dear ladies, **Mendonça** got away with murder while he was alive. But things have changed now. If you don't like it you'll just have to be patient and take it to court.' (RAMOS, 1975, p. 36)

5) Azevedo Gondim (redator e diretor de O Cruzeiro) dirige-se a Paulo Honório (fazendeiro):

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode. - Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, **Seu Paulo.** A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia. (RAMOS, 1972, p. 63)	Azevedo Gondim replied that it can't be done because it can't be done. 'That's how it's always been. Literature is literature. **You** can argue, quarrel, talk business naturally enough, but the written word is quite a different matter. If I were to write as I speak no one would read me.' (RAMOS, 1975, pp. 9-10)

Na versão em língua inglesa, o tratamento em terceira pessoa não é traduzido, sendo proposto o tratamento em segunda pessoa do discurso 'you' invariável em termos de linguagem formal ou informal, distância ou proximidade entre os interlocutores. No excerto 2, o pronome 'you' está implícito pois o tradutor emprega o pronome possessivo 'your'.

O marcador cultural *senhor/seu* é uma marca que imprime o tom de respeito e distância na relação entre os interlocutores e, na tradução inglesa, essa marca é apagada. O mesmo ocorre quando senhor antecede um título como 'Seu Major':

6) As mulheres da cidade de Seu Ribeiro diziam:

Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, **Seu Major**. (RAMOS, 1972, p. 91)	'Praise be to Our Lord Jesus Christ, **major**'. (RAMOS, 1975, p. 31)

Contudo, quando 'senhor' é empregado na acepção de proprietário, R.L.Sccot-Buccleuch emprega uma colocação equivalente em inglês 'mill owner'. Quem fala é Mendonça:

O Fidélis, que hoje é **senhor de engenho,** e conceituado, furtou galinhas. (RAMOS, 1972, p. 86)	Fidelis, who's now a highly respected **mill owner** used to steal chickens.' (RAMOS, 1975,p. 27)

Em cinco ocorrências, o marcador *senhor/seu* é traduzido por 'sir'.

> **Sir**. noun. used as a formal and polite way of speaking to a man, especially one who you are providing a service to or who is in a position of authority. (CAMBRIDGE, 2011).

Reproduzimos um exemplo a seguir, os demais encontram-se no anexo B.

7) Paulo Honório (fazendeiro) dirige-se a João Nogueira (advogado):

Enchi o cachimbo: - Que, para ser franco, nem sei se ele é inútil. Talvez não seja. Por isso vou às eleições. **O senhor** com certeza não quer acabar com as leis. (RAMOS, 1972, p. 124)	I filled the pipe. 'But to be honest I'm not so sure it is useless. Maybe it isn't. That's why I attend the elections. **You, sir,** would naturally not wish to do away with the law.' (RAMOS, 1975, p.57)

O tratamento *sir* é usado para se dirigir a um homem a quem se presta um serviço ou que está em uma posição de autoridade, conforme definição dicionarizada. Esse tratamento traduz bem as relações hierárquicas do romance. Ele espelha a posição dos empregados de Paulo Honório quando se dirigem a ele, mas ele não dá conta da formalidade e distância estabelecida entre Paulo Honório e Seu Ribeiro, por exemplo. Paulo Honório não chamaria Seu Ribeiro de *sir*, pois este não é seu superior, mas contudo, ele o trata de *Seu* Ribeiro, pois considera que não convém ser tão familiar a ponto de chamá-lo apenas pelo nome. Por esta razão, o marcador 'sir' não é usado na tradução do excerto 8. Seu Ribeiro não é íntimo, amigo de Paulo Honório, mas também não é um trabalhador qualquer da fazenda, ele merece o tratamento respeitoso de *senhor*. Em inglês, não há nenhuma marca que revele esse aspecto da relação entre Paulo e Seu Ribeiro, mantém-se apenas a marca de respeito na direção Seu Ribeira – Paulo Honório por meio da marca 'no, sir'.

8) Paulo Honório (fazendeiro) se dirige a seu funcionário Ribeiro e este lhe responde :

- Por que foi esse atraso, **Seu Ribeiro?** Doença? O velho esfregou as suíças, angustiado: - **Não senhor**. É que há uma diferença nas somas. Desde ontem procuro fazer a conferência, mas não posso. (RAMOS, 1972, p. 170)	'Why are you so late with it, **Ribeira**? Have you been ill?' The old man rubbed his side-whiskers in distress. '**No, sir**. It's just that the totals don't agree. Since yesterday I've been trying to find the error but haven't been able to.' (RAMOS, 1975, p. 93)

Quando se trata do falar popular (vício de linguagem) do vocativo ‘sim senhor’ e seu correspondente feminino, o tradutor ora omite a expressão (na transcrição abaixo indicada por um ponto de interrogação) ora a substitui por uma expressão de reforço: ‘yes’ , ‘yes indeed’, ‘madam’ ou ‘really’ como se pode constatar nos exemplos a seguir.

Exemplo 1)

- Para quê? São Bernardo é uma pinóia. Falo como amigo. **Sim senhor**, como amigo. (RAMOS, 1972, p.79)	‘What for? S. Bernardo’s not worth a bean. I say this as a friend. **Yes**, a friend. (RAMOS, 1975, p.21)

Exemplo 2)

Dirigi amabilidades às filhas dele, duas solteironas, e lamentei a morte da mulher, excelente pessoa, caridosa, amiga de servir, **sim senhor**. Mendonça, espantado, perguntou onde eu tinha visto Dona Alexandrina. (RAMOS, 1972, p.85)	I conversed politely with his two daughters, both spinsters, and expressed regret at the death of his wife, such an excellent woman, so kind and attentive. (?) Mendonça was astonished and asked where I had seen Dona Alexandrina. (RAMOS, 1975, p.26)

Exemplo 3)

- Pois **sim senhor**. Quando V. Ex.ª vier aqui outra vez, encontrará essa gente aprendendo cartilha. (RAMOS, 1972, p.100)	‘**Yes indeed, sir**. And when Your Excellency comes here again you’ll find the children all studying their lessons.’ (RAMOS, 1975, p.38)

Exemplo 4)

- Bons olhos o vejam. Que sorte! **Sim senhor**, precisamos conversar. (RAMOS, 1972, p. 128)	‘How nice to see you. What a piece of luck! We **really** must have a talk.’ (RAMOS, 1975, p.61)

Exemplo 5)

- Perfeitamente. Estive conversando sobre isso com sua tia, ótima companheira de viagem. **Sim senhora**, muito prazer. (RAMOS, 1972, p.137)	'That's right. I was just talking about it with your aunt, who by the way is an excellent travelling companion. (?) I'm delighted to meet you.' (RAMOS, 1975, p.67)

Exemplo 6)

- O convite está de pé, **sim senhora**, e eu tenho a sua promessa de ir passar uns dias na fazenda. (RAMOS, 1972, p.138)	'The invitation is open, **madam**, and I have your promise to come and spend a few days on the fazenda. (RAMOS, 1975,p. 67)

Exemplo 7)

- Lorota! O hospital, **sim senhor**. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? (RAMOS, 1972, p.148)	'Nonsense! The hospital, **yes**. But a library in a place like this! What's the point of it?(RAMOS, 1975, p.76)

Novamente, verifica-se o procedimento da não concordância na tradução da expressão recorrente 'sim, senhor', ela é ora omitida, ora traduzida por 'yes', 'yes indeed, sir', 'really'. É possível que o tradutor tenha procurado enobrecer o texto de partida evitando tantas repetições, contudo, conforme estudado no capítulo II, tais repetições são parte constitutivas da poética do romance e por conseguinte deveriam ser reproduzidas em uma tradução homóloga.

Analisamos no capítulo II a repetição sistemática e concentrada da expressão 'sim senhor' em um excerto, assim como seu valor dentro do romance. R.L.Scott-Beccleuch mantém uma sistemática, nesse excerto, que corresponde àquela do texto original, contemplando dessa forma o ritmo proposto pela repetição do marcador:

Sim senhor! Conluiada com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. **Sim senhor,** comunista! Eu construindo e ela desmanchando. Levantamo-nos e fomos tomar o café no salão. - **Sim senhor,** comunista! (RAMOS, 1972, p.188)	**That was it!** She was in league with Padilha trying to corrupt the more serious-minded workmen. **That was it,** a Communist! While I was building, she was intent on destruction. We rose and went to have coffee in the living-room. **That was it.** A Communist! (RAMOS, 1975, p. 110)

Marcador cultural *doutor*

Como exposto no capítulo II, a marca *doutor* tem importância singular na obra, pois ela auxilia a construir as personagens na medida em que estabelece hierarquia entre elas.

É importante salientar que em se tratando de línguas provenientes de famílias diferentes, tais marcas serão distintas, expressas de diferentes maneiras. Averiguaremos como o tradutor transpôs para a língua inglesa, em seus diferentes contextos, esse marcador cultural essencial a obra.

Exemplo 1)

João Nogueira lembrou-se de que era homem de responsabilidade. **Bacharel,** mais de quarenta anos, uma calvície respeitável. As vezes metia-se em badernas. Mas com os clientes só negócio. E a mim, que lhe dava quatro contos e oitocentos por ano para ajudar-me com leis a melhorar São Bernardo, exibia idéias corretas e algum pedantismo. **Eu tratava-o por doutor: não poderia tratá-lo com familiaridade.** Julgava-me superior a ele, embora possuindo menos ciência e menos manha. Até certo ponto parecia-me que as habilidades dele mereciam desprezo. Mas eram úteis e **havia entre nós muita consideração.** (RAMOS, 1972, p.102)	João Nogueira remembered that he was a man of responsibility, over forty years old, **with a degree** and a balding head that commanded respect. He occasionally went on the spree, but with his clients he stuck to business. With me, who paid him four contos eight hundred to help me – with his laws – make something of S. Bernardo, his behaviour was correct to the extent of pedantry. **I addressed him as 'doctor': one couldn't treat him familiarly.** Though possessing less knowledge and less cunning, I considered myself superior to him. I looked upon his talents with a certain amount of contempt. But they were useful – **and we each had a high respect for the other.** (RAMOS, 1975, p. 39)

Exemplo 2)

É certo que havia o pequeno, mas eu não gostava dele. Tão franzino, tão amarelo! - Se melhorar, entrego-lhe a serraria. Se crescer assim bambo, **meto-o no estudo para doutor.** (RAMOS, 1972, p. 234)	True, there was the kid, but he meant nothing to me. He was so weak, so pallid. 'If he gets stronger I'll put him in charge of the sawmill. But if he grows up sickly like this **I'll put him to school and he can be a doctor.'** (RAMOS, 1975, p.145)

Exemplo 3)

E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. **Respeitei o engenho do Dr.Magalhães, juiz**. (RAMOS, 1972, pp. 96-99)	So with the terrain already prepared, I invaded the lands of Fidelis, who is paralysed in one arm, and the Gamas, who were away living it up in Recife, studying law. [?] (RAMOS, 1975, p. 36)

Exemplo 4)

- É bom apontar, insistiu João Nogueira. - Para quê? A facção dominante está caindo de podre. O país naufraga, **seu doutor.** É o que lhe digo: o país naufraga. (RAMOS, 1972, p. 185)	'You should be more specific,' insisted João Nogueira. 'Why? The governing party's rotten through and through. The country is heading for the rocks, **doctor.** That's what I say: the country's heading for the rocks.' (RAMOS, 1975, p. 107)

Exemplo 5)

Meu antigo patrão, Salustiano Padilha, que tinha levado uma vida de economias indecentes **para fazer o filho doutor**, acabara morrendo do estômago e de fome **sem ver na família o título que ambicionava.** Como quem não quer nada, procurei avistar-me com Padilha moço (Luís). (RAMOS, 1972, p. 71)	My former boss, Salustiano Padilha, who all his life had stinded himself disgracefully **in order that his son should be a doctor,** had ended up by dying of stomach trouble and hunger, **without seeing the coveted title in the family**. I set out to meet young Padilha (Luís) casually, giving no hint of any ulterior motive. (RAMOS, 1975, pp.15-16)

O marcador *doutor,* nos excertos transcritos acima, conforme analisados no capítulo anterior, é usado para referir-se a pessoas com estudo ou é um título dado a um juiz ou advogado, por exemplo. R.L.Scott-Buccleuch traduz o marcador *doutor* por *doctor*, grafado entre aspas apenas no excerto 1. Antes, porém, de comentar a tradução do marcador, vejamos como ele aparece em outros contextos destacados no capítulo II.

Exemplo 6)

"O **Dr. Sampaio** comprou-me uma boiada, e na hora da onça beber água deu-me com o cotovelo, ficou palitando os dentes.[...] O safado do velhaco, turuna, homem de facão grande no município dele, passou-me um esbregue. Não desanimei: escolhi uns rapazes em Cancalancó e quando **o doutor** ia para a fazenda, caí-lhe em cima, de supetão. [...] - **O doutor**, que ensinou rato a furar almotolia, sacudiu-me a justiça e a religião.[...] **Dr. Sampaio** escreveu um bilhete à família e entregou-me no mesmo dia trinta e seis contos e trezentos. Casimiro Lopes foi o portador. Passei o recibo, agradeci e despedí-me:." (RAMOS, 1972, pp. 69-70)	**Dr Sampai**o bought a herd of cattle off me, but when it came to forking out he gave me the brush-off, cool as you like. […]I The shifty-eyed villain, a swell and a big gun in his own town, gave me back a lecture. I didn't give up; I picked some lads in Cancalancó and ambushed him (?) on his way to **the fazenda**. […] **The doctor,** who taught rats to gnaw through oil cans, blustered about justice and religion.[…] **Dr Sampaio** wrote a note to his family and that same day handed me thirty contos three hundred. Casimiro Lopes acted as messenger. I wrote out the receipt, thanked him and took my leave. (RAMOS, 1975, pp. 14-15)

Observa-se que para o marcador *doutor* o tradutor adota duas estratégias, ora traduz por *doctor,* ora omite o título. No excerto 1, *doutor* é grafado entre aspas, fato que isola o termo no texto de chegada. Esse isolamento provavelmente chamará a atenção do leitor de que talvez o termo esteja empregado em uma acepção não convencional.

Doctor em inglês tem as mesmas acepções que na língua portuguesa, com exceção da acepção de tratamento que as pessoas humildes dispensam aos que se apresentam bem vestidos. Na língua inglesa o termo 'doctor' serve também para fazer referência a um portador de diploma universitário, um PhD, philosophy doctor.

> **Doctor. noun (medicine)**
> (written abbreviation Dr.) a person with a medical degree (= university qualification) whose job is to treat people who are ill or hurt.
> **Doctor. noun (education)**
> (written abbreviation Dr) a person who has the highest degree (=qualification) from a college or university. (CAMBRIDGE, 2011)

Como já se discutiu no capítulo II, Sampaio não era de fato médico ou advogado de profissão, e possivelmente tampouco havia frequentado uma universidade, mas era um homem rico dono de terras e que desejava que seu filho obtivesse, além de terras, um título legítimo de doutor, ou seja, que seguisse os estudos superiores para que se tornasse assim médico ou advogado, por exemplo.

Desse modo, a tradução proposta para o excerto 6 não traz um sentido homólogo àquele do texto em língua portuguesa, mas é uma solução encontrada pelo tradutor para que as relações sociais fossem marcadas e não simplesmente omitidas, como vimos em alguns casos com o marcador *senhor/seu*.

Finalmente, é preciso comentar a omissão de uma frase no excerto 3. Acreditamos que ela ocorreu devido à falta de atenção do tradutor, pois, para um tradutor experiente como R.L.Scott-Buccleuch a frase em questão não coloca nenhuma dificuldade. Também acreditamos que não tenha sido um corte proposital do tradutor, pois é uma frase importante para a construção da personagem Paulo Honório. Ele não respeita os limites das propriedades de seus vizinhos quando os mesmos são mais fracos que ele, mas em se tratando da propriedade de *um juiz*, ou seja, um homem em uma posição de poder, aí sim ele se limita a sua demarcação.

Marcador cultural *saudade*

Atentamos no capítulo anterior à definição do marcador *saudade* no livro "In Other Words – A Language Guide to the Most Intriguing Words Around the World" de Christopher J. Moore. (2004)

Nos trechos a seguir, veremos que R.L. Scott-Buccleuch traduz 'saudade' por 'regret', alternando 'deepest' e 'bitterest' para adequar o termo à 'muita saudade' e 'saudade cruciante'. 'Regret' retrata bem o sentimento de Paulo Honório e Seu Pereira quando entendido *em seu sentido arcaico*: *"*archaic - *feel sorrow for the loss or absence of (something pleasant):* my home, when shall I cease to regret you." (CAMBRIDGE, 2011)

O termo não se aplica quando entendido em seu sentido de arrependimento ou lamento:

> **Regret**.n. Feel sad, repentant, or disappointed over (something that has happened or been done, especially a loss or missed opportunity):

> *she immediately regretted her words* [*with clause*] :*I regretted that he did not see you.*
> Used in polite formulas to express apology for or sadness over something unfortunate or unpleasant: *any inconvenience to readers is regretted* [*with clause*] : *we regret that no tickets may be exchanged* (CAMBRIDGE, 2011)

A complexidade do termo em língua portuguesa obriga o tradutor a fazer escolhas, privilegiando um sentimento em detrimento de outro, neste caso, Scott-Buccleuch a nosso ver privilegia a tristeza.

Exemplo 1)

Emoções indefiníveis me agitam inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. **Saudade?** Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. (RAMOS, 1972, p. 159)	I am tormented by a strange emotion – a terrible restlessness, a crazy desire to return into the pat and gossip again with Madalena as we used to do every day at this time. **Regret?** No, not that: it is despair, anger, a crushing weight around the heart. (RAMOS, (1975, p. 84)

Exemplo 2)

- Levo **muita saudade**, Sr. Paulo Honório, gemeu Seu Ribeiro limpando os olhos. **Saudade cruciante**. Parto com o coração dilacerado. (RAMOS, 1972, p. 230)	'It is with the **deepest regret** that I go, Senhor Paulo Honório,' said Ribeira, wiping his eyes. '**The bitterest regret.** It breaks my heart to leave.' (RAMOS, 1975, p.143)

Marcador cultual *caboclo*

Exemplo 1)

caboclos	workmen
De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos **caboclos** que me servem, todo o caminho dá na venda. (RAMOS, 1972, p. 64)	Anyway, as can be seen, this is put together in no sort of order. That doesn't matter. As my **workmen** say, all roads lead to one end – in their case the bar. (RAMOS, 1975, pp.10-11)

Exemplo 2)

caboclos	men
Contei rapidamente os **caboclos** que iam com ele, contei os meus e asseverei que a cerca não se derrubava. Explicações, com bons modos, sim; gritos não. (RAMOS, 1972, p. 82)	I quickly counted the **men** with him, then my own, and declared that the fence would not be pulled down. I was prepared to discuss the matter reasonably, but would not listen to threats. (RAMOS, 1975, p. 24)

Exemplo 3)

caboclo	hand
Um **caboclo** mal-encarado entrou na sala. Mendonça franziu a testa. (RAMOS, 1972, p. 87)	A surly-looking **hand** came into the room. Mendonça frowned. (RAMOS, 1975, p. 28)

Conforme definição dicionarizada:

> **Caboclo**. s.m. regionalismo
> indivíduo (esp. habitante do sertão) com ascendência de índio e branco e com os modos desconfiados;
> Caipira, roceiro, matuto. (HOUAISS, 2001)

O marcador 'caboclo', conforme definição acima, é um representante importante da cultura do sertão. Nele estão embutidos raça, origem, cor e comportamento, ou seja, pela própria definição nota-se a dificuldade de se encontrar um equivalente em uma língua estrangeira, especialmente quando se trata de um vocábulo tão impregnado de diferentes facetas. A tradução para o marcador 'caboclo' alterna-se entre três palavras com graus de simplificação ou generalização maiores ou menores. Uma vez mais, dentro da não concordância, o termo mais amplo empregado para o termo é 'men' (homens), em seguida 'workmen' (trabalhadores) e, finalmente, 'hand' (trabalhador da fazenda):

> **Hand**. n. a person who engages in manual labour, especially in a factory, **on a farm**, or on board a ship:
> *a factory hand.* (CAMBRIDGE, 2011. Grifo nosso)

Conforme definição, acreditamos que ‘hand’ carrega um pouco mais das diferentes componentes do marcador ‘caboclo’, por tratar-se de um trabalhador da fazenda. Hoje em dia, já há em língua inglesa, em alguns dicionários, em especial na internet, entrada para o verbete caboclo:

> **Caboclo**. *noun (plural **caboclos**)*
> (in Brazil) an American Indian.
> a Brazilian of mixed white and Indian or Indian and black ancestry (CAMBRIDGE, 2011)

3.5.2 Domínio da cultura material

Neste ponto, chama-se a atenção para a importância da criatividade do tradutor, conhecimento de mundo e cultura geral, pois diante dos marcadores culturais o mesmo terá de encontrar:

> Soluções para lidar com palavras e expressões ancoradas em uma cultura ou ambiente natural específico para as quais, ao menos em tese, não haveria equivalentes possíveis em língua meta**,** [...] [termos esses] que constituem o chamariz para os leitores e uma das maiores motivações para a tradução. (AUBERT, 1998, p. 122).

Bebidas e pratos típicos na tradução inglesa

O primeiro marcador cultural, dentro da cultura material que analisaremos é bacalhau. Vejamos algumas ocorrências e seus contextos.

Bacalhau

Conforme os excertos abaixo, a tendência de tradução dos marcadores de ordem material é a da simplificação, ou seja, a generalização do termo.

Exemplo 1)

(folias de) bacalhau	‘parties’ ------

Travei amizade com ele e em dois meses emprestei-lhe dois contos de réis, que ele sapecou depressa na orelha da sota e em folias de **bacalhau** e aguardente, com fêmeas ratuínas, no Pão-sem-Miolo.(RAMOS, 1972, p.71)	I struck up a friendship with him and in two months lent him two contos which he promptly frittered away on cards, parties and loose women at the 'Breadcrust'. (RAMOS, 1975, p.16)

Ao traduzir 'folias de bacalhau e aguardente' por 'parties', o tradutor generaliza o marcador e exclui da expressão um elemento essencial à culinária local, o qual será retomado várias vezes ao longo da narrativa.

Exemplo 2) (simplificação/generalização)

bacalhau	fish
Trabalhava danadamente, dormindo pouco, levantando-me às quatro da manhã, passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de **bacalhau assado** e um punhado de farinha.(RAMOS, 1972, p. 85)	I worked like a slave, scarcely sleeping, getting up at four in the morning, working for days in sun and rain, carrying my knife, gun and cartridge belt, and, when I stopped to rest, eating a piece of **fish** with a handful of flour. (RAMOS, 1975, p. 26)

Mais uma vez, ocorre a generalização, a simplificação do marcador cultural 'bacalhau', ao optar por traduzir bacalhau por 'fish' (peixe), Scott-Buccleuch retira do marcador sua carga cultural. Assim, esse peixe poderia ser qualquer um independente de ser de água salgada ou doce ou podendo ser de qualquer origem geográfica. Já na ocorrência 3, o marcador é explicitado 'dried cod' (bacalhau seco).

Exemplo 3)

bacalhau	cod
A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de **bacalhau**; caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor. (RAMOS, 1972, pp. 241-242)	The labourers would toil from dawn to dusk sustained by manioc flour and scrag ends of **dried cod**; trucks would roll once more carrying the produce to the railway; once again the fazenda would be filled with bustle and noise. (RAMOS, 1975, p.152)

Aguardente

Exemplo 1)

aguardente	---------- parties (?)
Travei amizade com ele e em dois meses emprestei-lhe dois contos de réis, que ele sapecou depressa na orelha da sota e em folias de bacalhau e **aguardente,** com fêmeas ratuínas, no Pão-sem-Miolo. (RAMOS, 1972, p.71)	I struck up a friendship with him and in two months lent him two contos which he promptly frittered away on cards, parties and loose women at the 'Breadcrust'. (RAMOS, 1975, p.16)

Exemplo 2)

aguardente	hard liquor
Para diminuir a mortalidade e aumentar a produção, proibi a **aguardente.** (RAMOS, 1972, 95)	To cut down the mortality rate and step up production, I forbade them to drink **hard liquor**. (RAMOS, 1975, p.34)

Na ocorrência 1, se considerarmos 'parties' como equivalente a 'folias de bacalhau e aguardente', ocorre a *simplificação ou generalização* do marcador aguardente. Na ocorrência 2, o marcador *aguardente* é traduzido por um termo genérico que significa bebida alcoólica.

Cachaça

Exemplo 1)

cachaça	booze
Nas pedras do Paraíba, com uma garrafa de **cachaça,** aperreava os companheiros de farra declamando sementes e adubos químicos. (RAMOS, 1972, p. 73),	Down by the river, clutching a bottle of **booze**, he would annoy his fellow carousers with harangues on seeds and chemical manures. (RAMOS, 1975, p. 17)

Exemplo 2)

cachaça	rum

E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos com o buranhém, de alpercatas, chapéu de ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de **cachaça** para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado. (RAMOS, 1972, p. 245)	And in the winter mornings, cracking my whip to set off the carts, with my sandals, straw hat and a few coins in my purse, I'd have a nip of **rum** to keep out the cold and sing my way along the roads as carefree as a beggar. (RAMOS, 1975, 154)

Exemplo 3)

cachaça	--------- (modulação)
Uma limpeza. Essa gente quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros pela **cachaça**, outros matam-se. (RAMOS, 1972, p. 95)	It was quite a clean-up. People like that hardly ever die in the normal way. Some are bitten by snakes, some **drink themselves to death,** and others just kill themselves off. (RAMOS, 1975, p. 34)

O marcador *cachaça* é traduzido por equivalentes, *booze, rum* e por uma modulação, *drink themselves to death*, evidenciando as dificuldades do tradutor com a densidade do marcador em questão, no momento de passar sua carga semântica para o texto de chegada.

Liquor e *rum* correspondem a bebidas alcoólicas conhecidas pelos leitores da cultura de chegada, as quais, embora não sejam feitas com os mesmos ingredientes da cachaça brasileira, assemelham-se nas características do produto final. Booze, conforme o dicionário *Cambridge* (2011) é uma bebida equivalente, mas de registro informal, como 'pinga'.

Observando as várias opções de tradução dadas aos marcadores, evidenciam-se a dificuldade de se manter a rede de significância em torno de cachaça e aguardente, ou seja, a *não concordância*. Verifica-se também que as soluções por parte do tradutor visam a possibilitar maior entendimento acerca das características intrínsecas dos marcadores e sua carga cultural.

Objetos típicos e regionalismos na tradução inglesa

Foram selecionados para esta categoria os seguintes marcadores: pau de arara, casa grande, cacarecos e tacho.

Pau de arara

Pau de arara	He was broke
Não acreditou, disse que estava no **pau da arara.** (RAMOS, 1972, p. 74)	He didn't believe me and said **he was broke.** (RAMOS, 1975, p.18)

Conforme observamos nas definições abordadas no capítulo II, 'pau da arara' é uma expressão impregnada de referentes culturais e, por conseguinte, constitui-se um desafio ao tradutor. Analisando o excerto em questão, verifica-se que ao traduzir 'estava no pau de arara' por 'he was broke', o tradutor opta pela acepção, a nosso ver empobrecida, 'estar sem dinheiro'.

Casa grande

casa-grande	main house
A **casa-grande** tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente! (RAMOS, 1972, p. 72)	Some walls of the **main house** had fallen in and the paths were just about impassable. But the soil was splendid. (RAMOS, 1975, p. 16)

casa-grande	house
Dirigi-me à **casa-grande**, que parecia mais velha e mais arruinada debaixo do aguaceiro. (RAMOS, 1972, p. 77)	I headed for the **house**, which seemed even older and more dilapidated in the rain. (RAMOS, 1975, p. 20)

casa-grande	house
Na **casa-grande**, que Tubarão e Casimiro Lopes guardavam, a vida era uma tristeza, um aborrecimento. (RAMOS, 1972, p. 190)	In the **house**, guarded by Shark and Casimiro Lopes, life was dismal and monotonous. (RAMOS, 1975, p. 112)

'Casa grande' figura no romance contrastando com as casas dos trabalhadores e se destaca por ser a casa do dono da *fazenda*. Não há 'casa-grande' na cidade no sentido sociológico. 'House', o termo usado em inglês, é muito genérico e talvez fosse preciso empregar um adjetivo que o qualificasse como casa de campo, casa do patrão, casa do dono da terra, ou empregar a solução da ocorrência 1, 'main house'.

Cacarecos

Cacarecos	Sticks of furniture
Amofinou-se uma semana, desfez-se dos **cacarecos** e foi procurar os filhos. Não os encontrou: andavam por aí, ela pelas fábricas, ele no exército. (RAMOS, 1972, p. 94)	He grieved for a week before selling off his **sticks of furniture** and setting out in search of his children. He didn't find them: the girl was out somewhere working in the factories, and the boy was in the army. (RAMOS, 1975, p. 34)

O marcador 'cacarecos', que significa 'objetos pessoais, tranqueira, coisas de pouco valor (Dicionário do Português Nordestino, 2005) foi *reduzido* a mobília (furniture).[53]

Tacho

Exemplo 1)

tacho	pot
À noite, enquanto a negrada sambava, num forrobodó empestado, levantando poeira na sala, e a música de zabumba e pífanos tocava o hino nacional, Padilha andava com um lote de caboclas fazendo voltas em redor de **um tacho** de canjica, no pátio que os muçambês invadiam. Tirei-o desse interessante divertimento. (RAMOS, 1972, p. 72)	At night, while a stinking mass of blacks were kicking up dust in the living-room with their sambas, and the drums and flutes were beating out the national anthem, Padilha and a gang of women were gathered round a huge **pot** of boiled sweet corn in the weed-ridden garden. I pulled him away from this interesting occupation. (RAMOS, 1975, p. 16)

Exemplo 2)

tacho	pan

[53] No sertão de Pernambuco quando um casal humilde separa-se as pessoas comentam: Ele juntou os cacarecos e foi-se. Coisas de pouco valor. www.dicionarioinformal.com.br. Acessado em 16/01/2012.

- Queria também **um tacho**. O outro furtaram. Lembrei-me do **tacho** velho, que era o centro da pequenina casa onde vivíamos. Mexi-me em redor dele vários anos, lavei-o, tirei-lhe com areia e cinza as manchas de azinhavre e dele recebi sustento. Margarida utilizou-o durante quase toda a vida. Ou foi **ele** que a utilizou. Agora, decrépita, não podia ser doceira, e aquele traste se tornava inteiramente desnecessário. - Está bem, Mãe Margarida, terá **um tacho** igual ao outro. (RAMOS, 1972, p. 114)	'I'd like **a pan** as well. They stole the other one.' I remembered the old **pan** which was the centre-piece of the little house where we lived. My life revolved around it for many years: I washed it, removed the rust stains with sand, and was fed from it. Margarida had used it almost all her life. Or was it the **pan** that had used her? But now she was so weak she could no longer cook sweets, and such a thing was quite unnecessary. 'All right, Mother Margarida. You shall have **a pan** just like the other one.' (RAMOS, 1975, p. 48)

Exemplo 3)

tacho	pot
Se houvesse continuado a arear **o tacho** de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quita. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus. (RAMOS, 1972, p. 245)	If I'd carried on scouring old mother Margarida's copper **pot** for her, she and I would have led a peaceful existence. Speaking little, thinking little, at night, alter our coffee and candy, we'd have sat contentedly on the mat and offered up our African prayers. (RAMOS, 1975, p. 154)

Justamente quando Graciliano Ramos diz que escreveu *São Bernardo* em brasileiro, ele provavelmente se referia às escolhas da ordem 'tacho' em lugar de 'panela' (pan), 'caboclo' em vez de trabalhador, 'pau-de-arara', em vez de 'miséria' e assim por diante. As escolhas feitas por Ramos não são gratuitas, elas traduzem o falar popular e traz a linguagem oral para a escrita em palavras como 'cacarecos', 'pau de arara', 'pileque', 'furdunço'.

'Tacho' é um tipo especial de panela para fazer doces, de formato especial, redondo, porém raso. O tradutor opta pelo verbete mais comum usado para um recipiente destinado a cozinhar alimentos, a panela (pan) e, na ocorrência 2, ele o *explicita* substituindo o pronome pelo substantivo 'pan'. Sua outra escolha (pot), segundo sua acepção dicionarizada, nos parece mais característica, mais peculiar e apropriada para representar um 'tacho'. De qualquer maneira, novamente

ocorre a *não concordância* entre os termos traduzidos, um marcador cultural da língua de partida é traduzido por dois diferentes na língua de chegada.

3.5.3 Domínio da cultura ecológica

Fauna

Ocorre na versão inglesa uma simplificação na tradução das espécies da fauna, talvez por não existirem na língua-alvo ou por conta do público não poder imaginá-los; mais uma razão para traduzi-los, ou seja, lançar mão de estratégias para levar ao público alvo as riquezas relatadas no romance. Conforme os excertos abaixo percebe-se uma generalização dos marcadores da fauna brasileira.

Cigarra

Cigarra	Cricket
Uma **cigarra** começou a chiar. (RAMOS, 1972, p. 63)	A **cricket** began to chirp. (RAMOS, 1975, p. 10)

Grilo

Grilos	Crickets
Quando os **grilos** cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. (RAMOS, 1972, p. 159)	When the **crickets** begin their chorus I sit down here at the dining-room table, drink my coffee and light my pipe. (RAMOS, 1975, p. 83)

A cigarra é um inseto facilmente reconhecível por seu canto que, por sua vez diferencia-se daquele do grilo, além disso, a cigarra canta nas épocas quentes do ano, por isso a perda qualitativa ao traduzir ‘cigarra’ por ‘cricket’ em inglês. ‘Cricket’ é o termo empregado na fábula atribuída a Esopo “A Cigarra e a Formiga”, o que significa que cigarra seria mais conhecida por cricket em inglês para os leigos.

Sendo assim, a tradução de ‘cigarra’ por ‘cricket’ não constituiria um problema, mas o que fazer quando em uma mesma obra, tem-se a presença dos dois termos os quais designam insetos diferentes, como no romance *São Bernardo*?

O Dicionário *Cambridge* (2011) traz a tradução ‘cicada’ para ‘cigarra’, já o English Dictionay for speakers of Portuguese Password (1999) registra duas traduções para o termo: ‘buzzer’ e ‘cicada’. Ao traduzir ‘cigarra’e ‘grilo’ por ‘cricket’, Scott-Buccleuch comete o que chamamos de *anticoncordância*, ou seja, ele reduz a rede de significância do romance apoiado pela diversificação da fauna presente na narrativa.

Potó

Potó	Insects
Achei a propriedade em cacos: mato, lama e **potó** como os diabos. (RAMOS, 1972, p. 72)	I found the property in ruins: nothing but weeds and **insects**. (RAMOS, 1975, p. 16)

> **Potó,** (do Tupi) uma formiga venenosa, substantivo masculino
> Rubrica: entomologia.
> 1. design. comum aos besouros [...] de ampla distribuição no Norte e Nordeste do Brasil; possuem aparência de formigas e, quando em contato com a pele, suas secreções produzem dermatites de difícil cicatrização. (HOUAISS, 2001)

De acordo com a definição de potó, verificam-se alguns pormenores importantes relativos a sua natureza. Com certeza trata-se de um inseto, mas com quais característica? Trata-se de uma formiga venenosa que pode causar muitos males à saúde. Assim, a tradução de ‘potó’ por ‘insects’ demonstra-se por demais generalizadora e reduz a riqueza do universo ecológico retratado no romance.

Cágado

Cágado	Turtle
Marciano encolhia-se, levantava os ombros e intentava meter a cabeça dentro do corpo. Parecia um **cágado**. Padilha roía as unhas. (RAMOS, 1972, p. 117)	Marciano shrank into himself, raising his shoulders and trying to force his head into his body. He looked like a **turtle**. Padilha bit away at his nails. (RAMOS, 1975, p. 51)

> **Cágado** (pés palmados e carapaça hidrodinâmica de água doce) natural das América do Sul, Austrália e Nova Guiné, substantivo masculino
> 1. Rubrica: herpetologia. Regionalismo: Brasil.
> [...] encontrados esp. em rios e lagoas rasas, de pescoço ger. longo e carapaça chata; (HOUAISS, 2001)

Quanto à ordem Testudinata, os quelônios terrestres (que andam sobre a terra) são jabutis, com patas grossas. Os marinhos (água salgada) são tartarugas, com nadadeiras em vez de patas; e os de água doce, com pés palmados e carapaça hidrodinâmica, são os cágados.[54]

Em inglês britânico, costuma-se utilizar os termos 'turtle' se elas vivem no mar, 'terrapins' se vivem em água doce e 'tortoise' se vivem em terra firme. Segundo nossa pesquisa, o termo adequado seria 'terrapins' e acreditamos que 'turtle' tenha sido escolhido por ser o termo mais comumente conhecido dessa espécie a fim de facilitar ao leitor a compreensão do texto.

Flora

Mata

Selecionamos três excertos, dentre muitos, em que o verbete mata está presente:

Exemplo 1)

Mata	Forest
Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de **mata,** usinas e canaviais. Muitos canaviais, mas este gênero de agricultura não me interessa. (RAMOS, 1972, p. 135)	Let me explain: with the shutter closed I could only catch occasional glimpses, through the other windows, of bits of stations, bits of **forest,** factories and sugar plantations. There were many sugar plantations, but that type of agriculture doesn't interest me. (RAMOS, 1975, p. 66)

[54] HUNT, T. (1958). "The Ordinal Name for Tortoises, Terrapins and Turtles". *Herpetologica* 14 (3): 148–150.

Exemplo 2)

Mata	Woods
Vejam: mais de uma légua de terra, casas, **mata,** açude, gado, tudo de um homem. Não está certo. (RAMOS, 1972, p. 115)	Think of it: all those acres of land, houses, **woods**, lake, cattle, all belonging to one man. It's not right.' (RAMOS, 1975, p.49)

Exemplo 3)

Mata	Woods
A **mata** ia enegrecendo. Um vento frio começou a soprar. (RAMOS, 1972, p. 167)	The **woods** were growing dark. A cold wind sprang up. (RAMOS, 1975, p. 91)

Considerando os excertos acima, constata-se que o tradutor alterna o uso de 'forest' e 'woods' para traduzir o marcador 'mata', operando novamente a *não concordância*. 'Woods' é um espaço menor que aquele da floresta (florest): Forest. *Noun.* a large area of land covered with trees and plants, **usually larger than a wood**, or the trees and plants themselves. (CAMBRIDGE, 2011, grifo nosso)

No entanto, no romance, Ramos não utiliza a palavra floresta ou bosque, apenas mata.

Exemplo 4)

Homem da mata	Townsman
Padilha, **homem da mata** e franzino, fala muito e admira as ações violentas. (RAMOS, 1972, p. 112)	Padilha, a **townsman** and a weakling, is talkative and admires violent action. (RAMOS, 1975, p. 46)

Para a colocação 'homem da mata', Scott-Buccleuch emprega 'townsman', escolha que, em um primeiro momento, nos causa estranhamento, pois parece-nos exatamente o contrário; Padilha não seria um citadino, mas um homem do campo. Contudo, se 'homen da mata' faz referência a "homem da região da zona da mata", ou seja, a mais urbanizada da região do Nordeste, então Padilha se contrapõe ao homem do Sertão ou do Agreste.

> **Townsman**. noun (plural townsmen)
> a man living in a particular town or city; people who live in the town and not in the country (CAMBRIDGE, 2011)

Muçambês

Exemplo 1)

Muçambês	Weed
Padilha andava com um lote de caboclas fazendo voltas em redor de um tacho de canjica, no pátio que **os muçambês** invadiam. Tirei-o desse interessante divertimento. (RAMOS, 1972, p. 72)	Padilha and a gang of women were gathered round a huge pot of boiled sweet corn in the **weed-ridden garden**. I pulled him away from this interesting occupation. (RAMOS, 1975, p. 16)

Exemplo 2)

Muçambês	Muçambê bushes
Os muçambês não tinham sido cortados. Apeei-me e entrei, batendo os pés com força, as esporas tinindo. (RAMOS, 1972, p. 77)	**The muçambê bushes** hadn't been cut. I dismounted and went in, stamping my feet and rattling my spurs. (RAMOS, 1975, p. 20)

Exemplo 3)

Muçambês	Weeds
Recordei o tempo em que aquilo só tinha **muçambês** e lama. (RAMOS, 1972, p. 180)	I remembered the time when there was nothing here but mud and **weeds**. (RAMOS, 1975, p. 102)

O marcador muçambês é traduzido por *weed*, termo genérico usado para plantas que são consideradas pragas: "any wild plant which grows in an unwanted place, especially in a garden or field where it prevents the cultivated plants from growing freely" (CAMBRIDGE, 2011), tradução que evidentemente limita as característica do marcador, conforme descrição abaixo:

> **muçambês** (do Tupi) substantivo masculino
> Rubrica: angiospermas. Regionalismo: Bahia.

> 1.1. erva (*Cleome psoraleaefolia*) da mesma fam., **nativa da América do Sul**, de folhas compostas, flores alvas e racemosas, e síliquas cilíndricas e lineares, **que exala cheiro desagradável;** jupindá (HOUAISS, 2001, grifo nosso)

Porém, o marcador 'muçambês' é recuperado no exemplo 2, quando ocorre um empréstimo acompanhado pelo substantivo *bush*, (arbusto) a fim de garantir a compreensão do leitor. Assim, o leitor presumirá que se trata de uma planta qualquer nativa do país em questão ou da região onde se passa a narrativa. Muçambês é empregado como um determinante de arbusto.

Finalmente, no último exemplo escolhido para ilustrar o conjunto da obra no que tange a flora, expomos um excerto que traz ao tradutor um grande desafio, em que em um trecho apenas há quatro marcadores culturais de domínio ecológico. Não exploraremos a fundo o significado de cada marcador, porém é evidente a simplificação dos mesmos na tradução inglesa. Segundo as definições dicionarizadas, apenas os rabos-de-raposa são plantas espinhosas.

Amarrei-o, meti-me com ele na capoeira, estraguei-lhe os couros nos **espinhos dos mandacarus, quipás, alastrados e rabos-de-raposa.** (RAMOS, 1972, p. 69)	I tied him up and hauled him into the **bush,** ripping his hide on the thorns and cactus. (RAMOS, 1975, p. 14)

> **Mandacaru** (do Tupi) substantivo masculino
> 1.1. planta arborescente (*Cereus jamacaru*), de ramos cobertos nas extremidades por uma lanugem branca e flores que se abrem à noite, **nativa do Brasil**, cultivada como ornamental e por propriedades antiescorbúticas e peitorais; [...] de ramos lenhosos, candelabriformes, flores brancas ou róseas e bagas purpúreas e comestíveis; jamacaru, urumbeba, urumbeva
> **quipá** (do Tupi) substantivo masculino
> planta (*Opuntia inamoena*) da fam. das cactáceas, **nativa do Brasil (PB até RJ),** de caule articulado, epiderme rugosa e flores solitárias; figo-da-índia, guipá, quipá
> **alastrado** substantivo masculino
> **Regionalismo: Norte do Brasil, Nordeste do Brasil.**
> **rabos de raposa** substantivo masculino
> 1. planta (*Leocereus bahiensis*) da fam. das cactáceas, ereta ou escandente, **com espinhos aciculares,** amarelados, flores lanosas e frutos pequenos [Única sp. de seu gên., **é nativa do Brasil, muito frequente na Paraíba e na Bahia,** e cultivada como ornamental.] (HOUAISS, 2001, grifo nosso)

Os excertos cotejados neste capítulo são exemplos representativos da tendência observada na tradução inglesa como um todo. Do fato de ter sido a

tradução de R. L. Scott-Buccleuch a primeira do romance *São Bernardo* para uma língua de ampla divulgação, denominamos-a de *tradução modelo*, conforme nomenclaura definida no capítulo I.

A partir dos procedimentos tradutológicos recorrentes detectados na tradução modelo, verificaremos no capítulo IV de que maneira a tradução inglesa informa a tradução francesa. Propusemos-nos a identificar cada elemento estudado no presente capítulo, a fim de estabelecer a ponte entre o original, a tradução inglesa e a tradução francesa, ou seja, o original, *a tradução modelo* e a *tradução informada*.

4 DA TRADUÇAO MODELO À TRADUÇAO INFORMADA

No capítulo II, fez-se um levantamento das características da linguagem usada por Graciliano Ramos e quais efeitos de sentido ela produz no romance *São Bernardo*. No capítulo III, averiguou-se como os pesquisadores de língua inglesa avaliam a obra de Ramos e posteriormente, fez-se uma análise da sintaxe na tradução inglesa destacando procedimentos como os acréscimos e as omissões. Da mesma maneira, será feito um levantamento da fortuna crítica do escritor, em língua francesa, para a partir daí analisarmos a enunciação, o tempo, a sintaxe e os marcadores culturais na tradução francesa.

4.1 A TRADUÇÃO FRANCESA: TRADUÇÃO INFORMADA

Seguindo o percurso pelo qual passou o texto de Graciliano Ramos desde seu original em língua portuguesa e passando pela *tradução modelo* em língua inglesa, finalmente chegamos à tradução francesa, a qual é analisada a fim de se verificar a possibilidade de ser esta uma tradução *informada* pela tradução em língua inglesa.

Para atingir esse objetivo, seguiremos as etapas de análises percorridas nos capítulos anteriores. Se a hipótese de que a tradução é informada pela tradução inglesa é lançada, a pergunta que surge é: de que maneiras a tradução inglesa informa a tradução francesa? Se a tradução francesa é uma retradução, de que maneira ela se beneficia de um discurso já historicizado para se voltar mais ao texto de partida? Em que aspectos seria ela uma tradução menos domesticadora que a tradução inglesa?

4.2 SÃO BERNARDO EM LÍNGUA FRANCESA: CONTEXTUALIZAÇÃO

Um panorama da história das relações França-Brasil no que tange à política editorial e de traduções de autores brasileiros faz-se elucidativo quando se intenciona contextualizar as traduções da obra de Graciliano Ramos. Para tanto, recorremos a autores que já se debruçaram nesse tema. Assim, selecionamos dentre os autores estudados, o panorama apresentado pela pesquisadora Maria Claudia Rodrigues Alves (2006) em sua tese de doutorado. Retomaremos esse panorama em algumas linhas e nos ateremos ao que mais nos parece pertinente em primeira instância.

O interesse da França pelo Brasil remonta ao século XVI e desde então vem construindo e instigando um imaginário no público francês. Mas é a partir do século XIX que esse interesse se transforma em um maior esforço em conhecer a literatura brasileira com publicações de Tomás Antonio Gonzaga e Visconde de Taunay, este traduzido e publicado duas vezes na França, a primeira em 1883 e a segunda em 1893. Brito Broca em *A Vida Literária no Brasil: 1900* (1956) ressalta que a contrapartida desse interesse é o desejo de autores brasileiros de serem publicados na França decorrente de sua influência exercida em nosso país.

Um estudo feito sobre as traduções de *Inocência* na França revela a redução do aparato descritivo e em especial no que se refere ao detalhamento discursivo, subsistindo claramente apenas as descrições que não desapontariam o leitor francês do século de XIX, reveladoras do exotismo e cor local brasileiros - dados apoiados pelo subtítulo da obra – *roman brésilien* - que substitui o original – narrativa campestre.[55]

No século XX, a presença da literatura brasileira na França ainda é muito tímida, excetuando o caso de Jorge Amado. A poesia brasileira até 1970 parecia exercer um maior fascínio nos franceses que a prosa, ao revermos as antologias de poemas e prosa (apenas uma[56]) publicadas na França até essa década.

---

[55] Cf. WIMMER, 2006. "Um romance brasileiro traduzido para o francês: *Inocência*".

[56] Antologia que misturava prosa e poesia. *Antologie française des écrivains brésiliens*, 1911. Reeditada em 1914 sob o título *Littérature brésilienne.*

Nesse cenário, Graciliano Ramos foi publicado em 1956 (*Infância*), 1964 (*Vidas Secas*) 1986 (*São Bernardo*), 1988 (*Memórias do Cárcere*), 1992 (*Angústia*) e 1998 (*Insônia*).

O livro objeto de nosso estudo, assim como outros clássicos do autor, está inserido em uma coleção denominada *Du Monde Entier* criada em 1931, pelas edições Gallimard:

> Du Monde Entier é a principal coleção literária estrangeira da editora Gallimard. Dotada de um caráter excepcional e fiel aos grandes nomes da literatura mundial das últimas décadas (Roth, Bellow, Fuentes, Vargas Llosa, Handke...), ela favorece desde sua criação a emergência e o reconhecimento na França de novos talentos ou de autores já consagrados. [57]

Essa coleção, até 1950, atingia um público bem seleto e especializado. O prestígio da coleção se afirma pelos prêmios obtidos por suas publicações, dentre eles: *Nobel, Pulitzer, Médicis étranger, Femina étranger et Prix du meilleur livre étranger*. Os autores latino-americanos representam cerca de 7% do catálogo.

O anverso da folha de rosto do livro *São Bernardo* traz uma informação importante: a coletânea faz parte de um projeto da UNESCO de obras representativas[58]. Tal informação nos dá a pista de que além do interesse comercial da editora, há por trás da publicação um projeto cultural de divulgação da literatura brasileira.

A edição que temos em mãos, de 1986, não traz nenhuma introdução ou prefácio. Também não traz apresentação do tradutor ou anexo com termos brasileiros citados, apesar de estarem grafados em itálico. O fato de não haver prefácio do tradutor, notas de rodapé ou apêndice lexical deixaria o leitor bem à vontade para ler a ficção e não chamaria sua atenção para o fato de ser o livro em questão uma tradução, não fosse o fato de o título do livro ter sido mantido em português.

A apresentação do livro da quarta capa é bem contundente no que diz respeito à importância do autor no contexto da literatura brasileira:

---

[57] http://www.gallimard.fr/collections/fiche_mondeentier.htm. Du Monde Entier est la principale collection de littérature étrangère des Éditions Gallimard. Dotée d'un fonds exceptionnel et demeurée fidèle aux grands noms de la littérature mondiale de ces dernières décennies (Roth, Bellow, Fuentes, Vargas Llosa, Handke…), elle favorise depuis sa création l'émergence et la reconnaissance en France de nouveaux talents ou d'auteurs déjà salués [...]

[58] Collection Unesco D'œuvres Réprésentatives – Série Brésilienne.

> Graciliano Ramos (1892-1953) é um dos maiores escritores brasileiros da primeira metade do século XX. *São Bernardo* é o terceiro de seus romances traduzidos para o francês, após *Infância* (1956) e *Vidas Secas* (1954). *Memórias do Cárcere*, que foi filmado por Nelson Pereira dos Santos, está sendo traduzido.[59]

Essa afirmação sem dúvida tem a chancela de inúmeros críticos brasileiros e estrangeiros, como atestamos na introdução do trabalho, assim como a da comissão de seleção de obras representativas da UNESCO, como sobrelevamos.

As informações dos livros já traduzidos e a tradução a caminho de *Memórias do Cárcere* demonstram o projeto de tradução da obra de Ramos e o esforço de tornar conhecido um autor tão representativo da literatura brasileira. Finalmente ressaltamos a ausência de ilustração nos livros em questão.

Diferentes críticos também se manifestaram não apenas sobre a importância do autor nos cenários nacional e internacional, mas a respeito de seu estilo de escrever. A pesquisadora Jacqueline Penjeon, como apontamos na introdução, tem a mesma percepção do estilo de Ramos que os críticos aqui já abordados. Ela ressalta que seu estilo reflete o universo que retrata: seco e desprovido. Afirma que o adjetivo é banido de sua escritura e que o autor procura a concisão e a palavra exata trazendo o linguajar sertanejo para a literatura. A crítica ainda ressalta um aspecto muito importante no trabalho de Ramos: sua capacidade de captar a alma humana reconciliando o regional e o universal.

Michel Peterson (1999), na publicação Nuit Blanche, ao analisar o trabalho de Ramos, afirma que se trata de um dos mestres da geração de 30. O pesquisador considera Ramos o mais realista dentre o grupo de sua geração. O pesquisador afirma que para fazer sua denúncia, Ramos lança mão de "uma escrita despojada, acética e minimalista". (PETERSON, 1999, p. 43).[60]" Peterson continua sua análise dizendo que:

> Ramos empreende uma luta contra o absurdo que interfere em todos os aspectos da vida sócio-político porque está no cerne da linguagem, da gramática, da sintaxe, daí a sua obsessão de todos os

[59] Graciliano Ramos (1892-1953) est l'un des plus grands écrivains brésiliens de la première moitié du XX° siècle. *São Bernardo* est le troisième de ses romans traduits en français, après *Enfance* (1956) et *Sécheresse* (1954). *Mémoires de prison*, qui fit l'objet d'un film Du réalisateur Nelson Pereira dos Santos, est en cours de traduction. Em anexo (A)

[60] Une écriture dépouillée, ascétique et minimaliste.

> eufemismos e todas as perífrases que escamoteiam a realidade. [61] (PETERSON, 1999, p. 44).

Vejamos um quadro comparativo das três edições: em língua inglesa (edições inglesa e americana) e em língua francesa:

Título do livro	*São Bernardo*	*São Bernardo*	*São Bernardo*
Tradutor	R.L. Scott-Buccleuch	R.L. Scott-Buccleuch	Geneviève Leibrich
ano de publicação	1975	1979	1986
Editora	Peter Owen (edição inglesa)	Taplinger (edição americana)	Gallimard
Índice	----------	----------	----------
Introdução do tradutor (translator foreword)	3 p.	3 p.	----------
Notas de rodapé do tradutor	----------	----------	----------
ilustração	Sobrecapa (Jacket)	Sobrecapa (Jacket - diferente da inglesa)	----------
Número de páginas	156	156	179

Não se sabe muito sobre os tradutores Geneviève Leibrich e R.L. Scott-Buccleuch ou sobre sua formação, mas sabe-se que se trata de dois tradutores profissionais que traduziram muito e autores de grande notoriedade. Dentre muitos outros autores, Scott-Buccleuch traduziu Machado de Assis e Leibrich, José Saramago.

[61] Ramos entreprend une lutte contre l'absurde qui s'immisce dans tous les recoins de la vie sociopolitique parce qu'il se cache au cœur même de la langue, de la grammaire, de la syntaxe, d'où sa hantise de tous les euphémismes et de toutes les périphrases voilant la réalité."

4.2.1 Traduzido do português ou do brasileiro?

Algumas traduções de obras brasileiras trazem a informação 'traduzido do português' e outras 'traduzidos do brasileiro', o que nos intrigou. Vejamos alguns exemplos da menção à língua de origem do romance. O quadro abaixo diz respeito a dois exemplos dessa menção traduções em línguas francesa e inglesa.

Título do livro	**Autor**	**Menção à lingua de origem e tradutor**	**Editora**	**Coleção ano**
Buffo & Spallanzani	Rubem Fonseca	Traduit du brésilien par Phillippe Billé	Grasset	------ 1989
São Bernardo	Graciliano Ramos	Traduit du Portugais par Geneviève Leibrich	Gallimard	Du Monde Entier 1986
São Bernardo	Graciliano Ramos	Translated from the Portuguese by R.L. Scott-Buccleuch	Peter Owen	----- 1975
Esau and Jacob	Machado de Assis	Translated from the Brazilian and with an Introduction by Helen Caldwel	Peter Owen	---------- 1966

Na edição inglesa de 1975, *São Bernardo* é apresentado como sendo traduzido do português e, curiosamente, o livro *Esau and Jacob* apresentado na orelha da contracapa é indicado como traduzido do brasileiro". [62]

Acreditamos que quando a editora faz menção ao *brasileiro* e não ao português, ela quer deixar claro que se trata de um livro do Brasil e não de Portugal, por razões legítimas, como a de evitar confusões entre a língua e a nacionalidade e talvez para apelar a um imaginário coletivo que evoca um Brasil exótico e primitivo.

Marie-Hélène Torres (2004), em suas conclusões sobre as relações literárias entre França e Brasil, constata que por razões históricas coloniais, na França, a literatura brasileira foi constantemente associada à literatura portuguesa. Por sua vez, o brasilianista Pierre Rivas (2005), sobre as políticas de tradução da França afirma que:

[62] Translated from the Brazilian and with an Introduction by Helen Caldwell.

> O Brasil aparece ao mesmo tempo como remorso (colonial) e desejo (mítico) de uma incompletude francesa. É essa vertente exótica e primitivista que estimula o imaginário francês durante um longo período. Ela constitui o horizonte da expectativa do leitor francês em face à alteridade brasileira, ao mesmo tempo seu fundamento e seu limite. (Rivas, 2005, p. 74)[63]

Ainda segundo Rivas (2005), a partir da década de 30, a vertente exótica brasileira, constante na subliteratura, volta-se para a literatura do nordeste e para o romance social.

Para exemplificar esse referido imaginário coletivo acerca do Brasil, transcrevemos abaixo um trecho de uma entrevista de Osman Lins datada de 1972, que consta na tese de doutorado de Gaby Friess Kirsch (1998) "Poética da Tradução e Recepção Estética *Nove, Novena* na França e Alemanha", na qual afirma:

> Tende-se, na Europa, a ver na literatura de países como o meu, duas qualidades pouco literárias: exotismo e primitivismo. Gostaria de prevenir aos que amam tais condimentos: minhas narrativas, nesse livro [Nove, novena] não são exóticas nem primitivas. Existem nelas, sem dúvida, paisagens brasileiras campestres e urbanas. As plantações de cana-de-açúcar e algumas cidades, quase sempre antigas, de Pernambuco e Minas Gerais. Mas nada disso aí surge com um sentido decorativo ou turístico: tais ambientes têm uma função precisa. Uma função literária e carregada de sentido. (SEIRRA, 1972)[64]

Finalmente, salienta-se que tanto a edição inglesa quanto a edição francesa fazem referência a uma tradução da língua portuguesa e não brasileira.

4.3 A ENUNCIAÇÃO NA TRADUÇÃO FRANCESA

No capítulo anterior ressaltamos que a dissimulação da personagem foi mantida em algumas passagens e não o foi em outras. Como se comporta a tradução francesa no tocante a esse item? Para contemplar essa temática, fizemos o cotejo entre as três versões e observamos o mesmo resultado encontrado na tradução inglesa, na tradução francesa. Os excertos a seguir demonstram o

[63] Disponível em: http://www.institutfrancais.com/adpf-publi/folio/france_bresil/bra/03.html
[64] In: KIRSH, 1998, pp. 7-8, "Avec Osman Lins romancier d'avant-garde". La Quinzaine Littéraire, du 1er au 15 septembre 1972.

espelhamento da tradução francesa reproduzindo respectivamente a observância ou não da enunciação construída no texto original.

As citações serão colocadas lado a lado, na respectiva ordem: língua portuguesa, língua inglesa (tradução modelo) e língua francesa (tradução informada).

Exemplo 1)

Eu tratava-o por doutor: não poderia tratá-lo com familiaridade. Julgava-me superior a ele, embora possuindo menos ciência e menos manha. Até certo ponto parecia-me que as habilidades dele mereciam desprezo. Mas eram úteis e **havia entre nós muita consideração.** (RAMOS, 1972, p.102)	**I addressed him as 'doctor': one couldn't treat him familiarly.** Though possessing less knowledge and less cunning , **I considered myself superior to him.** I looked upon his talents with a certain amount of contempt. But they were useful – **and we each had a high respect for the other.** (RAMOS, 1975, p. 39)	**Je lui donnais du *Docteur:* je n'aurais pu le traiter avec familiarité. Je me jugeais supérieur à lui** même si j'étais moins savant et moins roublard. Jusqu'à un certain point il me semblait que ses talents méritaient le mépris. **Mais ils étaient utiles - et nous avions l'un pour l'autre beaucoup de considération.** (RAMOS, 1986, p. 46)

O exemplo 1 evidencia a relação entre Paulo Honório e Nogueira, seu advogado: apesar deste ter mais instrução que Paulo Honório, o mesmo considera-se superior a Nogueira, contudo mantém uma relação de respeito com ele e, por esse motivo, trata-o de 'doutor'. Os pensamentos do narrador estão ressaltados por meio do grifo e revelam a diferença entre seus pensamentos e suas palavras.

Exemplo 2)

Boa alma, Casimiro Lopes. Nunca vi ninguém mais simples. Estou convencido de que não guarda a lembrança do mal que pratica. Toda a gente o julga uma fera. Exagero. A ferocidade aparece nele raramente. **Não compreende nada, exprime-se mal e é**	He was **a good soul**, Casimiro Lopes. I never knew anyone more innocent. I am certain that he has no recollection of the evil he has done. Everyone imagines him a ravening beast. But they are wrong. Only very rarely does his ferocity appear. **He understands nothing, expresses**	**Un brave homme**, ce Casimiro Lopes. Je n'ai jamais vu quelqu'un de plus ingénu. Je suis sûr qu'il ne garde aucun souvenir de ses mauvaises actions. Tout le monde le prend pour une bête féroce. C'est une exagération. La férocité n'apparaît chez lui que rarement. **Il ne comprend**

crédulo como um selvagem. (RAMOS, 1972, p. 194)	**himself badly and is as credulous as a savage.** (RAMOS, 1975, 115)	**rien, il ne sait pas s'exprimer et il est crédule comme un sauvage.** (RAMOS, 1986, 132)

Exemplo 3)

- Amanhã traga quatro homens, venha aterrar este charco. E limpe aqui o riacho para as águas não entrarem na várzea. - Só? **Pensei que, em vez de aterrar o charco, era melhor mandar chamar Mestre Caetano para trabalhar na pedreira. Mas não dei contra-ordem, coisa prejudicial a um chefe.** - Só? tornou a perguntar Casimiro Lopes. **Apanhei o pensamento que lhe escorregava pelos cabelos emaranhados,** pela testa estreita, pelas maçãs enormes e pelos beiços grossos. **Talvez ele tivesse razão.** Era preciso mexer-me com prudência, evitar as moitas, ter cuidado com os caminhos. E aquela casa esburacada, de paredes caídas ... Decidi convidar Mestre Caetano e cavouqueiros. Diabo! Agitei a cabeça e afastei um plano mal esboçado. **Por enquanto, só.** (RAMOS, 1972, pp. 83-84)	'Bring four men tomorrow and fill in this bog. And clear this stream so that the water doesn't overflow.' 'That all?' **I thought that instead of filling in the bog it would be better to call Caetano to work in the quarry. But I didn't countermand the order, as this tends to diminish one's authority.** 'That all?' asked Casimiro Lopes again. **I grasped the thought that seemed to exude from his tangled hair,** his narrow forehead, his enormous cheeks and thick lips. **Perhaps he was right.** I'd have to be careful, avoid the woods, watch my step on the paths. And the broken-down house with its walls falling in... I decided to send for Caetano and some quarrymen. What the hell! I shook my head to drive away the glimmering of a plan. **'That's all for now.'** (RAMOS, 1975, p. 25)	«Demain, prends quatres hommes avec toi et remblayez-moi cette mare. Curez aussi le ruisseau pour que les eaux n'inondent pas les cultures. - C'est tout ?» **Je réfléchis qu'au lieu de remblayer la mare il vaudrait mieux faire appeler Maître Caetano pour travailler dans la carrière. Mais je ne revins pas sur l'ordre donné, c'est chose nuisible pour un chef.** «c'est tout ?» demanda à nouveau Casimiro Lopes. **Je voyais bien ce qui lui trottait par la tête, derrière ses cheveux en broussaile,** derrière son front étroit, ses pomettes saillantes et ses lèvres épaisses. **Peut-être avait-il raison.** Je devais être prudent, éviter le couvert, ouvrir l'œil dans les chemins creux. Et cette maison pleine de trous, avec ses murs qui dégringolent... Je décidai de faire venir Maître Caetano et quelques carriers. Bon sang ! Je secouai la tête et j'écartai un plan à peine ébauché. «**Pour l'instant c'est tout.**» (RAMOS, 1986, p. 29)

Novamente, observa-se a astúcia do narrador ao ocultar suas verdadeiras intenções e não deixar transparecer que acredita ter Marciano 'boa alma', nem que por vezes ele possa ter razão em alguma situação como explicitado no exemplo 3, dessa forma, Paulo Honório não dá contraordem, mesmo que ela fosse mais prudente.

Exemplo 4)

- Faz tempo. Fui morador do velho Salustiano. Arrastei a enxada, no eito. As moças acanharam-se mas o pai achou que eu procedia com honestidade revelando francamente a minha origem. Depois queixou-se dos vizinhos (**nenhum se dava com ele**). - Há por aí umas pestes que principiaram como o senhor e arrotam importância. Trabalhar não é desonra. Mas se eu tivesse nascido na poeira, por que havia de negar? **Tentou envergonhar-me:** - Trabalhador alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinhas. **Enquanto ele tesourava o próximo, observei-o**. Pouco a pouco ia perdendo os sinais de inquietação que a minha presença lhe tinha trazido. (RAMOS, 1972, p. 86)	'A long time ago. I was one of old Salustiano's hands: used to work on his plantations.' The women drew back in horror, but the father commended my honesty in frankly avowing my origins. Then he complained about his neighbours (**nobody got on with him**). 'There are some scum here who began like you did but have developed swelled heads. It's no disgrace to work. If I'd been born in the gutter, why should I bother to deny it?' **He tried to take me down a peg.** 'A hired worker, hey? Don't let it worry you. Fidelis, who's now a highly respected mill owner used to steal chickens.' **While he was running down his neighbour, I was watching him**. Little by little he lost the signs of uneasiness that my presence had caused. (RAMOS, 1975, p. 27)	«Il y a longtemps. J'ai été jadis ouvrier agricole chez le vieux Salustiano. Je me suis échiné avec la houe sur ses plantations.» Les demoiselles s'éffarouchèrent mais leur pére trouva que j'agissais avec honnêteté en avouant franchement mes origines. Ensuite il se plaignit de ses voisins (**aucun ne s'entendai avec lui**). «Il y a ici quelques canailles qui ont commencé comme vous et prennent de grands airs. Travailler n'a rien de déshonorant. Si j'étais né dans le ruisseau, pourquoi irais-je le nier ?» **Il essaya de m'humilier** : «Allors vraiment vous avez été journalier ? Il ne faut pas que ça vous tracasse. Fidélis, qui est aujourd'hui propriétaire d'un moulin à sucre, et très respecté, a bien volé des poules jadis.» **Pendant qu'il médisait de son prochain, je l'observai**. Peu à peu il abandonnait toute trace de l'inquiétude que ma venue lui avait causée. (RAMOS, 1986, pp. 30-31)

Igualmente nesse exemplo, Paulo Honório revela ao leitor algumas informações que não compartilha com seu interlocutor, Seu Mendonça. O narrador revela sua astúcia ao observar seu inimigo e ao envolver o leitor com seus comentários na narração da cena. Nesses quatro exemplos, observamos que a estratégia de narração de Paulo Honório é mantida tanto na tradução inglesa, quanto na tradução francesa.

Finalmente, no último excerto selecionado para a análise, a tradutora Geneviève Leibrich adota o mesmo procedimento tradutório que o tradutor inglês; sem levar em conta a construção da personagem e sua astúcia narrativa, faz das palavras do narrador um discurso direto colocando-as entre aspas e acrescentado o pronome pessoal "vous". Ela transforma a embreagem do narrador em debreagem de segundo grau, como se o narrador se projetasse no texto:

Ponderei ao velho Mendonça que ele já tinha encolhido muito as terras de São Bernardo. Pedi-lhe que mostrasse os seus papéis. Não sendo possível acordo, era melhor vir o advogado e vir o agrimensor. - Ótimo! **Arranjava-se com os tabeliães e metia-me no bolso. Mas eu não vou nisso. Derruba-se a cerca.** Contei rapidamente os caboclos que iam com ele, contei os meus e asseverei que a cerca não se derrubava. Explicações, com bons modos, sim; gritos não. (RAMOS, 1972, p. 82)	I put it to old man Mendonça that he'd already taken over quite a bit of S. Bernardo land. I asked him to produce his documents. If we couldn't come to an agreement, the best thing to do would be to send for a lawyer and a surveyor. 'Splendid! **You get yourself well in with the authorities and have me where you want me. I'm not going along with that. The fence is coming down.'** I quickly counted the men with him, then my own, and declared that the fence would not be pulled down. I was prepared to discuss the matter reasonably, but would not listen to threats. (RAMOS, 1975, p. 24)	Je fis remarquer au vieux Mendonça qu'il avait déjà passablement empiété sur les terres de São Bernardo. Je lui demandai de me montrer ses titres de propriété. Si nous n'arrivions pas à nous mettre d'accord nous ferions venir l'avocat et l'arpenteur . «C'est ça ! **Vous mettrez le tabellion dans votre poche et vous vous arrangez sur mon dos. Je ne marche pas. La clôture sera abattue.»** Je comptai rapidement les cabocles qui l'accompagnaient, je dénombrai les miens, et j'affirmai que la clôture ne serait pas abattue. Des explications, courtoises, d'accord ; mais pas de cris. (RAMOS, 1986, p. 28)

A questão que levantamos é a do porquê se encontra o mesmo procedimento nas traduções inglesa e francesa, nos mesmos excertos? Teria uma

influenciado a outra? Nossa hipótese é de que independente das motivações do tradutor para a língua inglesa, a tradutora francesa faz essa modificação influenciada pela tradução inglesa. O intercâmbio de ideias entre tradutores e traduções é quase inevitável, pois se sabe que um bom tradutor é aquele que domina mais de uma língua estrangeira e aquele que consulta a fortuna crítica e prévias traduções do seu texto fonte. Provavelmente houve a consulta à tradução inglesa e a tradutora do francês não percebeu a alteração operada pelo tradutor inglês.

Sugeriu-se no capítulo anterior manter o discurso em terceira pessoa ou torná-lo impessoal, evitando assim o uso do pronome em segunda pessoa. Desse modo, em língua francesa teríamos: *C'est ça !* ***Il mettra*** *le tabellion dans* ***sa poche*** *et il* ***s'arrange*** *sur mon dos. Je ne marche pas. La clôture sera abattue* ; ou ainda : ***On mettra***… e ***on s'arrange…,*** igualmente impessoal, porém mais ambíguo.

4.4 A MARCAÇÃO TEMPORAL NA VERSÃO FRANCESA

Verificamos que a marcação do tempo é observada na tradução inglesa, em sua maior parte, e selecionou-se um excerto em que a relação personagem e tempo é alterada. Teria a tradução modelo informado a tradução francesa neste excerto também?

E, falando assim, compreendo que **perco o tempo.** Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever. (RAMOS, 1972, p. 159)	And talking like this I become aware that **I am wasting time.** For if I am unable to capture very essence of my wife, what is the purpose of this narrative? There is none, but I am compelled to write. (RAMOS, 1975, p. 83)	Et, tout en parlant ainsi, je me rends compte que **je perds mon temps**. En effet, si le portrait moral de ma femme m'échappe, à quoi sert ce récit? À rien, mais une force m'oblige à écrire. (RAMOS, 1986, p. 96)

Constatou-se que a interpretação do tradutor inglês é de que o narrador alega estar perdendo seu tempo. A tradutora francesa expressa essa mesma interpretação, pois traduz *perco* ***o*** *tempo* por *je perds mon temps*. Presumindo que a tradução inglesa tenha informado a tradução francesa, essa mudança sutil de percepção do tempo justifica-se, pois em inglês "waste time" (desperdiçar o tempo) não se confunde com "lose track of time" (perder noção do tempo) e,

consequentemente, não deixa possibilidade para nenhuma outra interpretação. Contudo, na língua portuguesa, “perder tempo” e “perder o tempo” podem ser facilmente confundidos por um falante não nativo. Se a tradutora teve dúvidas quanto ao significado de “perco o tempo”, ao consultar a tradução inglesa, ela só pode traduzir a frase por: “je perds mon temps”; entretanto, se a tradução foi feita apenas a partir da língua portuguesa, há três interpretações possíveis: *Perco meu tempo* ou *perco noção do tempo e perco o tempo que tive e não há mais o que fazer para recuperá-lo*. Assim, a tradutora deveria escolher imprimir na tradução aquele sentido que ela jugasse melhor representar o desespero do narrador. Tendo a tradutora escolhido ‘je perds mon temps’, apontamos para a possibilidade de a tradução francesa ter-se valido da tradução inglesa.

4.5 A SINTAXE EM SÃO BERNARDO EM LÍNGUA FRANCESA

A partir dos dados levantados nos capítulos II e III, verificaremos como a tradução modelo norteou a tradução francesa. Para tanto, investigaremos duas vertentes em especial dos procedimentos tradutórios: os acréscimos e as omissões.

4.5.1 Acréscimos

A fim de se obter um efeito comparativo mais eficaz, serão analisados os mesmos excertos destacados no capítulo III, agora colocando-os lado a lado, primeiramente o texto original, em seguida a tradução modelo em língua inglesa e na terceira coluna a tradução francesa, a tradução supostamente informada.

Exemplo 1)
Acréscimo na língua inglesa: *while - for my part*
Acréscimo na língua francesa: *de mon côté*

Mendonça forcejava por avançar, mas continha-se; eu procurava alcançar os limites antigos, inutilmente. (RAMOS, 1972, p. 88)	Mendonça was anxiously trying to push forward, but restrained himself, **while** I, **for my part**, was seeking unsuccessfully to regain the former boundaries. (RAMOS, 1975, p. 28)	Mendonça brûlait d'avancer, mais se contenait ; **de mon côté** j'essayais de revenir aux anciennes limites, sans résultat. (RAMOS, 1986, p. 33)

Verifica-se que a tradução francesa comporta-se da mesma maneira que a tradução inglesa: ocorre o reforço do sujeito "eu". É provável que o objetivo do acréscimo seja o mesmo da tradução modelo, ou seja, explicitar o sujeito por meio de uma expressão. Entretanto, nota-se que a tradução inglesa, considerada como tradução modelo e, portanto, primeira tradução, viola ainda mais o estilo minimalista de Ramos ao acrescentar igualmente o advérbio 'while' (enquanto), ausente na tradução francesa.

Exemplo 2)

Acréscimo na língua inglesa: *There were*

Acréscimo na língua francesa: *y travaillaient*

Dei uma vista no algodoal e encaminhei-me ao paredão do açude. Poucos trabalhadores. (RAMOS, 1972, p. 88)	I had a look at the cotton field and walked on to the wall of the dam. **There were** few workmen. (RAMOS, 1975, p. 28)	Je jetai un coup d'œil sur les champs de coton et me diregeai vers la digue du barrage. Peu d'hommes **y travaillaient.** (RAMOS, 1986, p. 33)

Conforme analisado, o procedimento recorrente lançado mão pelo escritor Graciliano Ramos - a frase com elipse do verbo: "Poucos trabalhadores" - foi explicitada, na tradução modelo, pelo acréscimo da expressão "there were" equivalente ao verbo "haver". Já na língua francesa, o substantivo "trabalhadores" foi substituído pela frase "Poucos homens alí trabalhavam", impondo assim uma forma verbal à frase elíptica do texto de partida.

Exemplo 3)

Acréscimo na língua inglesa: *house; very*

Acréscimo na língua francesa: *maison*

Concluiu-se a construção da casa nova. Julgo que não preciso descrevê-la. As partes principais apareceram ou aparecerão; o resto é dispensável e apenas pode interessar aos arquitetos, homens que provavelmente não lerão isto. Ficou **tudo** confortável e bonito. Naturalmente deixei de dormir em rede. (RAMOS, 1972, p. 95)	The new house was finished. I think it's unnecessary to describe it, as the main parts have already appeared or will do so in due course. What's left can be omitted as it would only be of interest to architects, men who are very unlikely to be reading this. It was a handsome **house,** and **very** comfortable. Naturally I gave up sleeping in a hammock. (RAMOS, 1975, pp. 34-35)	La construction de la nouvelle maison se termina. Je ne crois pas nécessaire de la décrire. Les éléments essentiels sont déjà apparus ou apparaîtront; le reste est accessoire et pourrait tout au plus intéresser les architectes qui, eux, ne liront probablement pas ce livre. C'était une belle **maison**, confortable. Bien entendu, je cessai de dormir dans un hamac. (RAMOS, 1986, p. 40)

A tradução francesa segue a tradução modelo ao explicitar/simplificar o pronome indefinido "tudo" substituindo-o pela palavra "maison" (casa), contudo não efetua o acréscimo do adverbio "muito".

Demonstraremos, por meio de uma amostragem, que a tradução francesa executa os mesmos acréscimos que a tradução inglesa confirmando nossa hipótese de que a tradução francesa é informada pela tradução inglesa.

Exemplo 4)

Acréscimo na língua inglesa: *because*

Acréscimo na língua francesa: *car*

Diabo! Aquilo era trecho de carta, e de carta a homem. Não estava lá o nome do destinatário, faltava o princípio, mas era carta a homem, sem dúvida. (RAMOS, 1972, p. 216)	What the hell! That was part of a letter, and a letter to a man. The name of the addressee wasn't there **because** the first part was missing, but there was no doubt that it was a letter to a man. (RAMOS, 1975, pp. 131-132)	Grands dieux! C'était un fragment de lettre, et d'une lettre adressée à un homme! Le nom du destinataire n'était pas là **car** le début manquait, mais la lettre était destinée à un homme, sans contredit. (RAMOS, 1986, p. 151)

Exemplo 5)

Acréscimo na língua inglesa: *single/he said*

Acréscimo na língua francesa: *seul*

Mosquito como bala! Tinha passado uma noite horrível. Respondi que havia dormido como pedra. Os pântanos em São Bernardo estavam aterrados, não restava **um mosquito** para remédio. Arrependi-me de ter falado precipitadamente. Mendonça examinou-me de través, e suponho que não ficou satisfeito. (RAMOS, 1972, p. 87)	There were mosquitoes buzzing around like bullets, **he said**. He'd spent a terrible night. I answered that I'd slept like a rock. The swamps in S. Bernardo had been filled in and there wasn't a **single** mosquito left. I regretted having spoken so hastily. Mendonça looked at me out of the corner of his eyes and I guess he wasn't satisfied. (RAMOS, 1975, p. 27)	Ces moustiques ! de vraies balles... Il avait passé une nuit épouvantable. Je répondis que j'avais dormi comme une souche. Les marécages à São Bernardo avaient été comblés, il ne restait plus un **seul** moustique**.** Je me repentis d'avoir parlé sans réflechir. Mendonça me lança un coup d'œil en coin qui, je suppose, ne le satisfit pas. (RAMOS, 1986, p. 32)

Exemplo 6)

Acréscimo na língua inglesa: *somewhere*

Acréscimo na língua francesa: *quelque part*

Julgo que me desnorteei numa errada. (RAMOS, 1972, p. 245)	I think that **somewhere** along the road I took the wrong turning. (RAMOS, 1975, p. 154)	Je crois que, **quelque part,** je me suis fourvoyé et j'ai pris le mauvais chemin. (RAMOS, 1986, p. 176)

Exemplo 7)

Acréscimo na língua inglesa: *all*

Acréscimo na língua francesa: *tous*

Agora Seu Ribeiro está conversando com Dona Glória no salão. Esqueço que **eles me deixaram** e que esta casa está quase deserta. (RAMOS, 1972, p. 161)	Now Ribeira is talking to Dona Gloria in the living-room. I forget that **they have all left me** and the house is almost empty. (RAMOS, 1975, p. 85)	Maintenant Seu Ribeiro fait un brin de causette avec Dona Glória dans le salon. J'oublie **qu'ils m'ont tous quitté** et que cette maison est pratiquement déserte. (RAMOS, 1986, p. 98)

Exemplo 8)

Acréscimo na língua inglesa: *still*

Acréscimo na língua francesa: *toujours*

Enfim desabafei. Num dia quatro o balancete do mês passado **não estava pronto**. (RAMOS, 1972, p. 170)	One day, it was the fourth of the month, and the balance sheet of the previous month **was still not ready.** (RAMOS, 1975, p.93)	Mais un jour j'éclatai. C'était le 4 du mois et le bilan du mois passé **n'était toujours pas prêt.** (RAMOS, 1986, p. 106)

Exemplo 9)

Acréscimo na língua inglesa: *dried*

Acréscimo na língua francesa: *séchée*

A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau; caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor. (RAMOS, 1972, pp. 241-242)	The labourers would toil from dawn to dusk sustained by manioc flour and scrag ends of **dried** cod; trucks would roll once more carrying the produce to the railway; once again the fazenda would be filled with bustle and noise. (RAMOS, 1975, p.152)	Les ouvriers agricoles s'échineraient de l'aube au crépuscule, nourris de farine et manioc et de bouts de morue **séchée;** les camions rouleraient de nouveau, transportant les marchandises vers le chemin de fer: la *fazenda* s'emplirait à nouveau de mouvement et de bruit. (RAMOS, 1986, p.174)

Exemplo 10)

Acréscimo na língua inglesa: *On the face of it*

Acréscimo na língua francesa: *à première vue*

Realmente parecia não servir. Mas saiu dali, numa levada, a água que foi movimentar as máquinas do descaroçador e da serraria. (RAMOS, 1972, p. 100)	**On the face of it,** it didn't seem much use. But there was a sluice opening from it which gave the water power to operate the seed-removing plant and the sawmill. (RAMOS, 1975, p. 37)	C'est vrai, **à première vue** cela semblait inutile. Mais il en sortit un bief qui amenait l'eau servant à actionner les machines de l'égreneuse et de la scierie. (RAMOS, 1986, p.43)

A partir dos excertos selecionados, verifica-se claramente a influência da tradução inglesa sobre a tradução francesa, no que diz respeito à explicitação do texto de partida, interferindo assim no estilo do escritor Graciliano Ramos. Os

acréscimos efetuados na tradução francesa, por serem exatamente iguais aos da tradução inglesa, não alteram o sentido do texto, mas, como abordado anteriormente, alteram o estilo seco e sucinto de escrever de Ramos.

Pode-se argumentar que tais acréscimos dos mesmos elementos nos mesmos lugares não passariam de coincidência, contudo lembramos que os excertos aqui destacados, como sobrelevamos anteriormente, são apenas exemplos que representam a tendência da tradução como um todo.

4.5.2 Omissões

Exemplos 1 e 2)

Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, **tomei cabacinho** e estive de molho, **pubo**, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes. (RAMOS, 1972, p.68)	Then the police took me, and when I recovered from the lashing they gave me I spent three years, nine months and fifteen days rotting in jail, where I learned to read with Joaquim, the cobbler, who owned one of those tiny bibles the protestants have. (RAMOS, 1975, p. 13)	Sur quoi le commissaire de police m'arrêta, je pris une volée de coups de trique et je me retrouvais à mijoter trois ans neuf mois et quinze jours sur la paille humide du cachot où j'appris à lire avec Joaquim, un savetier, qui possédait une toute petite Bible comme en ont les protestants. (RAMOS, 1986, pp. 15-16)

A expressão "tomar cabacinho" e o vocábulo "pubo" foram explicados nos capítulos II e III. Considerou-se que a omissão ocorreu devido a uma falta de entendimento por parte do tradutor da versão inglesa. Ao analisarmos a tradução francesa, constata-se que as mesmas omissões ocorrem e acredita-se que elas se deram seja pelo mesmo motivo, seja pelo fato de a tradução inglesa ser a intermediária entre o original e a tradução francesa.

Eis então, separadamente, cada equivalência proposta pelos tradutores:

Então o delegado de polícia me prendeu,/ levei uma surra de cipó de boi/, **tomei cabacinho** /e estive de molho,/ **pubo**, /três anos, nove meses e quinze dias na cadeia/,	Then the police took me,/ and when I recovered from the lashing they gave me /**(?)**I spent three years, nine months and fifteen days rotting in jail/, where I learned to read	Sur quoi le commissaire de police m'arrêta/, je pris une volée de coups de trique /**(?)** et je me retrouvais à mijoter trois ans neuf mois et quinze jours **sur la paille**

onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes. (RAMOS, 1972, p.68)	with Joaquim, the cobbler, who owned one of those tiny bibles the protestants have. (RAMOS, 1975, p. 13)	**humide du cachot** /où j'appris à lire avec Joaquim, un savetier, qui possédait une toute petite Bible comme en ont les protestants. (RAMOS, 1986, pp. 15-16)

Percebem-se mais claramente com o uso da barra oblíqua (/) as unidades de equivalência. A unidade 'estive de molho', em inglês é 'rotting in jail' e em francês 'je me retrouvais à mijoter'. 'Sur la paille humide' é um acréscimo da versão francesa não encontrada na versão inglesa.

Exemplo 3)

Tudo isso é fácil quando está terminado e **embira-se em duas linhas,** mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são horríveis. Há também a capela, que fiz por insinuações de Padre Silvestre. (RAMOS, 1972, p. 65)	This seems easy now, after the event, **(?)** but at the beginning, when you're desperately looking round for somewhere to make a start, the difficulties are tremendous. Then there's the chapel that I built at the suggestion of Father Silvestre. (RAMOS, 1975, p. 11)	Tout cela semble facile maintenant, après-coup, et **résumé en deux lignes,** mais, pour l'homme qui va se lancer, qui regarde aux quatre horizons et qui ne sait par où commencer**,** les difficultés sont effroyables. Il y a chapelle aussi, que j'ai fait construire à l'instigation du Père Silvestre. (RAMOS, 1986, p. 13)

Nesse excerto, nota-se um comportamento diferente na tradução francesa. Apesar da omissão na tradução inglesa, analisada no capítulo anterior, a tradutora, consciente ou não da importância da frase, não a omite, fazendo assim uma tradução mais homóloga ao texto fonte que a tradução inglesa. A omissão da frase na tradução inglesa e a presença da mesma na tradução francesa indica que mesmo que a tradução francesa tenha sido informada pela tradução inglesa, ela não deixou de ser uma tradução também a partir do original em português e, de certa forma, privilegiada por poder contar com o apoio de uma tradução modelo já realizada. Essa característica da tradução francesa encaixa-se no que Berman (1990) denomina de *segunda tradução* ou *retradução*, aquela que muito provavelmente terá um comportamento menos etnocêntrico e mais voltado ao texto de partida.

Exemplo 4)

Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exibe essas deformidades monstruosas. (RAMOS, 1972, p. 247)	[?] (RAMOS, 1975,p. 156)	Je ferme les yeux, je secoue la tête pour repousser la vision que m'imposent ces difformités monstrueuses. (RAMOS, 1986, p. 178)

No exemplo 4, assim como no exemplo 3, destacamos que a tradução francesa faz um retorno ao texto original nos termos em que defende Antoine Berman (2007). A retradução se beneficia de um discurso já historicizado e pode consequentemente se dedicar mais no trabalho da língua de chegada. Provavelmente a tradutora Geneviève Leibrich, assim como nós, não tenha encontrado nenhuma justificativa para a omissão dessa frase.

4.6 MARCADORES CULTURAIS

Reproduzimos na tabela abaixo as opções dos tradutores nas versões em língua francesa e em língua inglesa.

4.6.1 Domínio da cultura social

Tradução de títulos ou formas de tratamento

Graciliano Ramos **1972**	Tradução de **R.L. Scott-Buccleuch -1979**	Tradução de **Geneviève Leibrich -1986**
Seu Paulo	Paulo - you	Seu Paulo
Seu Pereira	Pereira - he	Seu Pereira
Seu Ribeiro	Ribeira - Senhor Ribeira	Seu Ribeiro
Seu Mendonça	Mendonça	Seu Mendonça
Seu Major	major	monsieur le Major
Velha Margarida	Old Margarida - old mother Margarida – mother Margarida	vieille Margarida
mãe Margarida	mother Margarida	maman Margarida

a negra	old girl	la négresse
a preta	the old negress	la négresse
Dr. Sampaio	Dr. Sampaio	Le docteur Sampaio
Mestre Caetano	Caetano	Maître Caetano
o senhor	you	vous
Dona Alexandrina	Dona Alexandrina	Dona Alexandrina
Dona Madalena	Dona Madalena	Dona Madalena
D. Glória	Dona Gloria	Dona Glória
a excelentíssima (Pereira a Madalena)	Madam	Madame
Dr. Magalhães	Dr. Magalhães	Dr. Magalhães
Dr. Nogueira	Dr. Nogueira	Dr Nogueira

Atesta-se, conforme quadro acima, que em francês mantêm-se os nomes como em português, sem adaptação gráfica. Mantêm-se inclusive os títulos incorporados aos nomes como em *Seu Paulo, Seu Pereira, Seu Mendonça, Dona Alexandrina, Dona Madalena e Dona Glória.*

Apontamos no capítulo III que em inglês ocorre a *não concordância*, ou seja, diferentes termos na língua de chegada são usados para traduzir apenas um da língua de partida. Ressaltamos também que para manter-se a distribuição das redes significantes, em tese, deveria haver uma tradução para cada termo utilizado para designar, por exemplo, 'Velha Margarida'. O que se vê em alguns casos, no entanto, é o que Meschonnic (2010) denomina de *anticoncordância*, ou, nos termos de Berman (2007), *empobrecimento qualitativo*, em que termos diferentes são traduzidos por apenas um na língua francesa: 'a negra' e 'a preta' por 'la negresse'. A alternância entre 'a negra' e 'a preta' em nosso entendimento, contribui com o projeto de Graciliano Ramos de expor a riqueza da língua portuguesa.

Analisou-se também no capítulo III o empobrecimento qualitativo ao qual o termo excelentíssima é submetido na tradução inglesa e atesta-se que o mesmo se dá na tradução para o francês, ou seja, emprega-se 'madame' (senhora) para a forma 'excelentíssima'.

Retomemos as três formas de tratamento selecionadas para análise nas traduções do romance: mestre, senhor/seu e doutor.

Mestre

Averiguou-se que o marcador cultural *mestre* foi traduzido por quatro formas diferentes e não houve nenhuma dificuldade imposta pelo marcador.

Constatou-se, contudo, que quando a marca foi apagada, limita-se a compreensão da relação social entre Paulo Honório e Mestre Caetano. Observemos como ele foi traduzido para a língua francesa:

Tradução do Exemplo 1)

De repente um tiro. Estremeci. Era na pedreira, que **Mestre Caetano** escavacava lentamente, com dois cavouqueiros. Outro tiro, ruim: pedra miúda voando. (RAMOS, 1972, p. 88)	Suddenly a shot rang out. I gave a shudder. It came from the quarry, where the foreman, **Caetano**, was working with three men. There was another explosion, a bad one, and a shower of small stones flew up. (RAMOS, 1975, p. 29)	Soudain une détonation. Je sursautai. C'était dans la carrière où **Maître Caetano** débitait des pierres avec lenteur, en compagnie des deux autres carriers. Une deuxième explosion, ratée : la pierre pulvérisée jaillit dans les airs. (RAMOS, 1986, p.33)

Tradução do Exemplo 2)

Discórdia séria só esta: um moleque de São Bernardo fizera mal à filha do **mestre de açúcar** de Mendonça, e Mendonça, em conseqüência, metera o alicate no arame; mas eu havia consertado a cerca e arranjado o casamento do moleque com a cabrochinha. (RAMOS, 1972, p. 88)	We had had only one serious disagreement; a lad from S. Bernardo got Mendonça's **sugar foreman's daughter** into trouble, and as a result Mendonça started cutting down the wire. But I repaired the fence and made the culprit marry the girl. (RAMOS, 1975, p. 28)	Un seul démêlé grave : un gars de São Bernardo avait mis á mal la fille du **régisseur de Mendonça** en avait profité pour cisailler le fil de fer des clôtures ; mais j'avais réparé la clôture et arrangé le mariage du garnement avec la petit mulâtresse. (RAMOS, 1986, p.33)

Nos excertos 1 e 2, a tradutora escolheu estratégias de tradução diferentes, traduziu *mestre* por *maître* em uma ocorrência (1) e explicitou o termo em outra (excerto 2), seguindo a tradução inglesa. O '*mestre de açúcar*' de Mendonça é traduzido por '*régisseur',* pessoa que administra uma propriedade. De acordo com *Le Robert* (1994).

> **régisseur** - 1. Personne qui administre, qui gère (une propriété). - Gestionnaire. - Spécialt. Le régisseur d'un domaine, d'une propriété, d'une terre. (ROBERT, 1994)

O termo '*régisseur'* não indica o tipo de propriedade administrada como a colocação '*mestre de açúcar'* : pessoa que superintende toda a atividade do preparo do açúcar no engenho. Já o verbete *maître* remete a uma pessoa com autoridade e um determinado domínio.

> **Maître**. Substantif.
> II. − Persone qui a autorité ou fait autorité dans un domaine d'activité.
> A. − 1. Celui, celle qui a la responsabilité, la direction d'une affaire, d'un service, de l'éxécution d'une tâche. (ROBERT, 1994)

Gostaríamos de chamar a atenção a uma outra acepção do verbete 'maître':

> 2. Vx. (Suivi du nom ou du prénom). Titre donné autrefois familièrement aux hommes qu'on ne pouvait appeler «Monsieur», et encore au XIXe siècle aux paysans, aux artisans (- Père). Maître Simon (- Agissant, cit. 9). Maître Jacques. - Jacques. Maître Aliboron. Maître François. Maître Cornille, le meunier. (ROBERT, 1994)

Considerando essa acepção, constata-se que o uso de 'maître Caetano' traduz satisfatoriamente seu significado em língua portuguesa.

Tradução do Exemplo 3)

Casimiro Lopes é coxo e tem um vocabulário mesquinho. Julga o **mestre-escola** uma criatura superior, porque usa livros, mas para manifestar esta opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. (RAMOS, 1972, p. 112)	Casimiro Lopes is lame and rarely opens his mouth. He regards the **school-master** as his superior because he reads books, but to give expression to this opinion he opens his eyes wide and gives a short whistle. (RAMOS, 1975, p. 46)	Casimiro Lopes est boiteux et a un vocabulaire étriqué. Pour lui le **maître d'école** appartient à une espèce supérieure parce qu'il lit des livres et, pour manifester cette opinion, il écarquille les yeux et émet un petit sifflement. (RAMOS, 1986, p.54)

Nesse excerto, Geneviève traduz a colocação *mestre-escola* da mesma forma que o tradutor inglês. Ambas são homólogas à versão original.

Tradução do Exemplo 4)

Descanso uma hora, escrevo, consulto **os mestres**. Janto, dou um giro pela cidade, à noite recebo os amigos, quando aparecem, durmo. (RAMOS, 1972, p. 125)	I rest for an hour, write, consult my **authorities.** I dine, then take a turn round the city, at night entertain my friends when they call, and I go to bed.' (RAMOS, 1975, p. 58)	Je me repose une heure, j'écris, je consulte **les maîtres**. Je dîne, je fais un tour en ville, le soir je reçois mes amis, quand ils me rendent visite, je dors.» (RAMOS, 1986, p.67)

Por fim, no excerto 4, *mestres* é traduzido em sua acepção de pessoas sábias, registrada também em língua francesa. A tradutora não omite o marcador *mestre* em nenhuma de suas ocorrências, característica própria de uma retradução.

Marcador cultural *senhor/seu*

Retomamos os excertos analisados nos capítulos II e III a fim de verificar como o marcador cultural *senhor* foi traduzido na língua francesa.

1) Paulo Honório (jovem e pobre) dirige-se a Sampaio

- Que justiça! Não há justiça nem há religião. O que há é que **o senhor** vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho. (RAMOS, 1972, p. 69)	'What justice? I don't know any justice or religion. What I do know is that **you**'re going to cough up thirty contos plus six months' interest here and now. You either pay up or I'll have you bled little by little.'(RAMOS, 1975, p.14)	'- Quelle justice? Il n'y a pas de justice ou de religion qui tienne. Ce qui tient c'est mes trente et **vous** allez me les sortir sur-le-champs, plus les intérêts de six mois. Ou bien vous payez, ou bien j'ordonne qu'on vous saigne à petit feu.' (RAMOS, 1986, p.17)

E não me venha com a sua justiça, porque se vier, eu viro cachorro doido e **o senhor** morre na faca cega. (RAMOS, 1972, p.70)	And don't think of coming after me with your justice or I'll really lose my temper, and **your** death won't be a pretty one.'(RAMOS, 1975, p.15) (*you* implícito)	Et ne venez pas m'embêter avec votre justice, ou cette fois je me déchaînerai comme fauve et **vous** mourrez sous le couteau aveugle.'(RAMOS, 1986, p.17)

2) Luís Padilha (dono das terras São Bernardo) dirige-se a Paulo Honório (homem em ascensão social, ainda não era fazendeiro)

- **Seu Paulo** Honório, venho consultá-lo. **O senhor**, homem prático . . . (RAMOS, 1972, p. 72)	'Paulo Honório, I've come to ask your advice. **You**'re a practical man...' (RAMOS, 1975, p. 17)	**Seu Paulo** Honório, je viens vous consulter. **Vous** avez les sens pratique... (RAMOS, 1986, p. 20)

3) Mendonça (fazendeiro) e Paulo Honório (agora fazendeiro) tratam-se por "senhor":

- **O senhor** andou mal adquirindo a propriedade sem me consultar, gritou Mendonça do outro lado da cerca. - Por quê? O antigo proprietário não era maior? - Sem dúvida, respondeu Mendonça avançando as barbas brancas e o nariz curvo. Mas **o senhor** devia ter-se informado antes de comprar questão. - Eu por mim não desejo questionar. Creio que nos entendemos. - Depende do **senhor**. (RAMOS, 1972, p. 82)	'**You** should have consulted me before buying the place,' shouted Mendonça from the other side of the fence. 'What for? The former owner was of age, wasn't he?' 'Of course he was,' answered Mendonça, thrusting forward his white beard and his hooked nose. 'But **you** ought to have enquired more closely before letting yourself in for trouble.' 'I'm not looking for trouble. I think we can settle this between ourselves.' 'That depends on **you**. (RAMOS, 1975, p. 23)	« **Vous** avez mal fait d'acheter la proprieté sans me consulter », cria Mendonça de l'autre côté de la clôture. - Pourquoi ? L'ancien proprietaire n'était pas majeur ? Évidement » repondit Mendonça, pointant en avant sa barbe et son nez crouchu. « Mais **vous** auriez dû vous informer avant de vous mettre une dispute sur le dos. - Je ne cherche pas la dispute. Je crois que nous nous comprenons. - Ça dépend de **vous**. (RAMOS, 1986, p. 27)

4) Paulo Honório (fazendeiro) dirige-se às filhas do falecido proprietário de terras Mendonça. Agora elas são as proprietárias das terras Bom Sucesso:

- Minhas senhoras, **Seu Mendonça** pintou o diabo enquanto viveu. Mas agora é isto. E quem não gostar, paciência, vá à justiça. (RAMOS, 1972, p. 96)	'My dear ladies, **Mendonça** got away with murder while he was alive. But things have changed now. If you don't like it you'll just have to be patient and take it to court.' (RAMOS, 1975, p. 36)	« Mesdemoiselles, **Seu Mendonça** a fait ses quatre volontés du temps qu'il était vivant. Mais désormais c'est comme ça. Et quelqu'un n'est pas content, patience, qu'il aille en justice. » (RAMOS, 1986, p. 41-42)

5) Azevedo Gondim (redator e diretor de O Cruzeiro) dirige-se a Paulo Honório (fazendeiro):

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode. - Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, **Seu Paulo**. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia. (p. 63)	Azevedo Gondim replied that it can't be done because it can't be done. 'That's how it's always been. Literature is literature. **You** can argue, quarrel, talk business naturally enough, but the written word is quite a different matter. If I were to write as I speak no one would read me.' (RAMOS, 1975, pp. 9-10)	Azevedo Gondim répondit que c'était impossible parce que c'etait imposssible. « C'est comme cela depuis toujours. La littérature c'est la littérature, **Seu Paulo**. On se chamaille, on parle affaires sans façons, mais mettre en place des mots trempés dans l'encre c'est tout autre chose. S'il me prenait d'écrire comme je parle, personne ne me lirait. » (RAMOS, 1986, p. 11)

Nota-se que a tradutora optou por duas estratégias de tradução distintas: ora ela substitui o pronome de tratamento *senhor*, um vocativo de terceira pessoa, pelo pronome pessoal de segunda pessoa 'vous', assim como o tradutor inglês procede, ora ela opta por um empréstimo e mantém o marcador *seu*.

Vejamos em que essas escolhas implicam e qual sua relação com a *tradução modelo*. Eis aqui as acepções de *vous* no dicionário *Le Robert* e na gramática *Le Bon Usage* (2008)*:*

> **Vous - Pron. pers**. de la deuxième personne du pluriel, réel ou de politesse développé sur le modèle de nous de majesté (selon Bloch-Wartburg). (ROBERT, 1994).
>
> **Vous**. Elle peut aussi désigner, comme le singulier, un seul destinataire.
> *Jean, vous êtes* DISTRAIT. — *Jeanne, vous êtes* DISTRAITE.
> Cet emploi de la 2e pers. du plur. au lieu du sing. s'appelle le *vouvoiement* (ou *vousoiement, voussoiement*), qui s'oppose au *tutoiement*. Celui-ci implique d'ordinaire la familiarité, tandis que **le vouvoiement marque une certaine distance, notamment s'il s'agit d'une personne inconnue ou d'une personne à qui l'on doit le respect.** Mais il y a d'importantes variations selon les temps, les lieux, les classes sociales, les familles, les individus. (Le Bon Usage, 2008, grifo nosso).

Nos trechos transcritos acima, o título 'senhor/seu' que abrange, de certa forma, todas as acepções listadas no dicionário *Aurélio* (2009), é traduzido em francês pelo pronome pessoal 'vous', como afirmamos acima. 'Vous', conforme definições pesquisadas no dicionário *Le Robert* (1994) e na gramática *Le Bon Usage* (2008), é um tratamento que demonstra respeito para com o interlocutor. Contudo, quando o pronome de tratamento senhor é empregado antecedendo um nome próprio, senhor torna-se 'seu' e, neste caso, a tradutora optou pela manutenção do tratamento, fazendo assim um empréstimo e imprimindo de certa forma, no texto de chegada, a marca do estrangeiro.

A manutenção do marcador *seu* em língua portuguesa, como em 'Seu Paulo' e 'Seu Mendonça', na versão para a língua francesa, garante um estranhamento do leitor, traz à consciência de que se lê uma obra traduzida portadora de outra cultura, do outro, diferentemente da versão para a língua inglesa, na qual essa marca é apagada.

O que ocorre no empréstimo é a *visibilidade* (TOURY, 1995, p. 3). A visibilidade é o oposto da *domesticação*. A *domesticação* prevê a influência em excesso da língua de chegada, exacerbando suas características, em detrimento do original, enquanto a *visibilidade* acontece quando há influência marcante da língua de partida, ou seja, quando características da língua do texto original ainda permanecerem em excesso no texto traduzido, comprometendo as vezes até sua "naturalidade". (BERBER SARDINHA, 2002, p. 30).

Assim, percebe-se que a tradução francesa, nesse ponto, é mais próxima ao texto de partida, característica ausente nas 'primeiras traduções' e recorrente em 'retraduções'.

A colocação ‘senhor de engenho’ é traduzida por Geneviève por ‘proprietaire d’un moulin à sucre’, assim como o faz R.L.Sccot-Buccleuch, que utiliza em inglês a expressão homóloga ‘mill owner’:

O Fidélis, que hoje é **senhor de engenho,** e conceituado, furtou galinhas. (RAMOS, 1972, p. 86)	Fidelis, who’s now a highly respected **mill owner** used to steal chickens.’ (RAMOS, 1975, p. 27)	Fidélis, qui est aujourd’hui **propriétaire d’un moulin à sucre**, et très respcté, a bien volé des poules jadis. » (RAMOS, 1986, p. 31)

Observemos outra ocorrência do marcador:

Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, **Seu Major.** (RAMOS, 1972, p. 91)	‘Praise be to Our Lord Jesus Christ, major’. (RAMOS, 1975, p. 31)	« Loué soit Notre Seigneur Jesus-Christ, **monsieur le Major.** » (RAMOS, 1986, p. 36)

‘Senhor’ ou ‘seu’ antecede um cargo ou função, portanto outro contexto e Geneviève traduz ‘senhor’ por ‘monsieur’ tal como indicado pelo dicionário *Le Robert* (1994*)*: “2. MONSIEUR (précédant le nom de la fonction). Monsieur le major.” Difere então da omissão constatada na versão inglesa.

No excerto abaixo, a tradutora desloca o marcador cultural, obedecendo assim às regras de uso da língua de chegada.

Pois sim senhor. Quando V. Ex.a vier aqui outra vez, encontrará essa gente aprendendo cartilha. (RAMOS, 1972, p. 100)	‘Yes indeed, **sir**. And when Your Excellency comes here again you’ll find the children all studying their lessons.’ (RAMOS, 1975, p. 38)	«Eh bien, oui, **monsieur le Gouverneur,** quand Votre Excellence reviendra la prochaine fois, elle trouvera tous ces gens penchés sur un abécédaire. » (RAMOS, 1986, p. 44)

Comentamos no capítulo III cinco ocorrências do marcador *senhor/seu* que foi traduzido por ‘sir’. Vejamos se as opções da tradutora do francês foram influenciadas pela tradução modelo.

1) Paulo Honório (fazendeiro) dirige-se ao governardor :

Pois sim senhor. Quando V. Ex.a vier aqui outra vez, encontrará essa gente aprendendo cartilha. (RAMOS, 1972, p. 100)	'Yes indeed, **sir.** And when Your Excellency comes here again you'll find the children all studying their lessons.' (RAMOS, 1975, p. 38)	«Eh bien, oui, **monsieur le Gouverneur,** quand Votre Excellence reviendra la prochaine fois, elle trouvera tous ces gens penchés sur un abécédaire. » (RAMOS, 1986, p. 44)

2) Marciano (peão da fazenda) dirige-se a Paulo Honório (dono da fazenda) :

- Acabei o serviço, **Seu Paulo**, gaguejou Marciano perfilando-se. - Acabou nada! - Acabei, **sim senhor**. Juro por esta luz que nos alumia. (RAMOS, 1972, p. 166)	'But I've finished,' stammered Marciano as he rose to his feet. 'Like hell you have.' 'But I have, **sir**. I swear I have.' (RAMOS, 1975, p. 89)	-Mais j'ai fini, **Seu Paulo**, bredouilla Marciano en se mettant debout. -Tu n'as rien fini du tout. -Mais si j'ai fini, **Monsieur.** Je vous le jure, par ce soleil qui nous éclaire. (RAMOS, 1986, p. 102)

3) Paulo Honório (fazendeiro) dirige-se a seu funcionário Ribeiro e este lhe responde :

- Por que foi esse atraso, **Seu Ribeiro**? Doença? O velho esfregou as suíças, angustiado: - **Não senhor**. É que há uma diferença nas somas. Desde ontem procuro fazer a conferência, mas não posso. (RAMOS, 1972, p. 170)	'Why are you so late with it, **Ribeira**? Have you been ill?' The old man rubbed his side-whiskers in distress. '**No, sir**. It's just that the totals don't agree. Since yesterday I've been trying to find the error but haven't been able to.' (RAMOS, 1975, p. 93)	« Pourquoi ce retard, **Seu Ribeiro**? Vous avez été malade? » Le vieillard tirailla ses favoris, l'air anxieux. « **Non, Monsieur**. C'est que les totaux ne concordent pas. Depuis hier j'essaie de les faire concorder mais je n'y arrive pas. (RAMOS, 1986, p.106)

4) Paulo Honório (fazendeiro) dirige-se a João Nogueira (advogado) :

Enchi o cachimbo: - Que, para ser franco, nem sei se ele é inútil. Talvez não seja. Por isso vou às eleições. **O senhor** com	I filled the pipe. 'But to be honest I'm not so sure it is useless. Maybe it isn't. That's why I attend the elections. **You, sir,** would	Je bourrai ladite pipe. « Et puis, pour être franc, je ne sais même pas si elle est si inutile. Peut-être pas. Voilà

certeza não quer acabar com as leis. (RAMOS, 1972, p. 124)	naturally not wish to do away with the law.' (RAMOS, 1975, p.57)	pourquoi je vais voter. **Vous** ne voulez sûrement pas supprimer les lois. » (RAMOS, 1986, p. 66)

5) O filho mais velho de Marciano (seu empregado) responde a Paulo Honório (fazendeiro):

- Vai-te embora, berrei de novo. Provavelmente o meu aspecto lhe causou estranheza. Balbuciou: - Fechar a igreja, **Seu Paulo.** (RAMOS, 1972, p. 218)	'Beat it,' I shouted again. He was probably surprised at my appearance, and stammered: 'I'm closing the church, **sir**.' (RAMOS, 1975, p. 133)	« Déguerpis! » hurlai-je de nouveau. Sans doute mon apparence lui sembla bizarre. Il balbutia: « Je viens fermer l'église, **Seu Paulo.** » (RAMOS, 1986, p. 152)

Três ocorrências em francês seguem paralelo à tradução inglesa (sir – monsieur) e duas diferem-se, ora por omissão, ora pelo uso do pronome 'vous'.

Observando o conjunto da tradução, verifica-se que a tradutora manteve sua estratégia de tradução: ora mantém o título *seu* em português antecedendo o nome próprio, ora utiliza-se do pronome pessoal *vous*. Para as respostas *sim, senhor* e *não, senhor*, a tradutora usa o correspondente em francês *oui, monsieur* e *non, monsieur*, que em inglês foram também traduzidos por seus correspondentes: "yes, sir" e "no, sir".

Outra característica levantada no romance foi a recorrência da marca de oralidade (vício de linguagem), do vocativo 'sim senhor'. Observemos como esse marcador aparece na obra traduzida para a língua francesa:

- Para quê? São Bernardo é uma pinóia. Falo como amigo. **Sim senhor,** como amigo. (RAMOS, 1972, p.78)	'What for? S. Bernardo's not worth a bean. I say this as a friend. **Yes**, a friend. (RAMOS, 1975, p.21)	- Pour en faire quoi? São Bernardo ne vaut pas un clou. Je te le dis en ami. **Parfaitement**, en ami. (p. 25)
Dirigi amabilidades às filhas dele, duas solteironas, e lamentei a morte da mulher,	I conversed politely with his two daughters, both spinsters, and expressed regret at the	Je fis des politesses à ses filles, célibataires toutes deux, et je lui dis mes regrets de la mort de sa

excelente pessoa, caridosa, amiga de servir, **sim senhor**. Mendonça, espantado, perguntou onde eu tinha visto Dona Alexandrina. (RAMOS, 1972, p.85)	death of his wife, such an excellent woman, so kind and attentive. (?) Mendonça was astonished and asked where I had seen Dona Alexandrina. (RAMOS, 1975, p.26)	femme, une si excellent personne, si charitable, si serviable. (?) Mendonça, éberlué, me demanda où j'avais rencontré Dona Alexandrina. (RAMOS, 1986, p. 30)
- Pois **sim senhor.** Quando V. Ex.a vier aqui outra vez, encontrará essa gente aprendendo cartilha. (RAMOS, 1972, p.100)	'**Yes indeed, sir.** And when Your Excellency comes here again you'll find the children all studying their lessons.' (RAMOS, 1975, p.38)	«**Eh bien, oui,** monsieur le Gouverneur, quand Votre Excellence reviendra la prochaine fois, elle trouvera tous ces gens penchés sur un abécédaire. » (RAMOS, 1986, p. 44)
- Bons olhos o vejam. Que sorte! **Sim senhor,** precisamos conversar. (RAMOS, 1972, p. 128)	'How nice to see you. What a piece of luck! We **really must have** a talk.' (RAMOS, 1975, p.61)	« Cela fait plaisir de vous voir. Quel heureux hasard! Il faut **absolument** que nous causions. » (RAMOS, 1986, p.70)
- Perfeitamente. Estive conversando sobre isso com sua tia, ótima companheira de viagem. **Sim senhora**, muito prazer. (RAMOS, 1972, p.137)	'That's right. I was just talking about it with your aunt, who by the way is an excellent travelling companion. (?) I'm delighted to meet you.' (RAMOS, 1975, p.67)	-Oui, c'est cela. J'en parlais à votre tante, une compagne de voyage idéale. **Vraiment,** madame, enchanté. » (RAMOS, 1986, p. 77)
- O convite está de pé, **sim senhora**, e eu tenho a sua promessa de ir passar uns dias na fazenda. (RAMOS, 1972, p.138)	'The invitation is open, **madam,** and I have your promise to come and spend a few days on the fazenda. (RAMOS, 1975,p. 67)	« Mon invitation tient toujours, **madame**, et j'ai votre promesse de venir passer quelques jours à la *fazenda.* (RAMOS, 1986, p. 78)
- Lorota! O hospital, sim senhor. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? (RAMOS, 1972, p.148)	'Nonsense! The hospital, **yes**. But a library in a place like this! What's the point of it? (RAMOS, 1975, p.76)	-Balivernes ! L 'hôpital, **Oui**. Mais une bibliothèque dans un endroit pareil! Pour faire quoi? (RAMOS, 1986, p. 88)

Analisando os excertos acima, verifica-se que a tradutora adota os seguintes procedimentos: ora omite o marcador (nas transcrições acima indicado por um ponto de interrogação), ora substitui por uma expressão de reforço. Geneviève Leibrich insere um advérbio para salientar o reforço que em português se obtém com

a expressão ‘sim senhor’, em francês ‘parfaitement’, ‘vraiment’ e ‘absolument’, ou ainda o simplifica traduzindo por apenas *sim* (oui) ou apenas *madame* (senhora) .

Analisamos ainda nos capítulos anteriores a repetição constante da expressão ‘sim senhor’ e seu valor dentro do romance. Constatamos que R.L.Scott-Beccleuch mantém uma sistemática que corresponde àquela do texto original, a qual dá ritmo à narrativa. Verificar-se-á qual o tratamento dispensado a esse recurso do narrador na tradução francesa:

Sim senhor! Conluiada com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. **Sim senhor**, comunista! Eu construindo e ela desmanchando. Levantamo-nos e fomos tomar o café no salão. - **Sim senhor**, comunista! (RAMOS, 1972, p.188)	**That was it!** She was in league with Padilha trying to corrupt the more serious-minded workmen. **That was it,** a Communist! While I was building, she was intent on destruction. We rose and went to have coffee in the living-room. **That was it.** A Communist! (RAMOS, 1975, p. 110)	**C'était bien cela.** Elle avait partie liée avec Padilha et elle essayait d'écarter du droit chemin mes employés sérieux. Une communiste! **Parfaitement.** Je construisais et elle démolissait. Nous nous levâmes pour prendre le café au salon. « Communiste, **parfaitement**! (RAMOS, 1986, p. 125-126)

Em francês, a tensão criada pela repetição do marcador é quebrada, já que o primeiro ‘sim senhor’ da sequência de três foi traduzido diferentemente das duas últimas. Geneviève não mantém a sistemática como o tradutor em inglês. É possível que a tradutora francesa estivesse procurando um *enobrecimento* do texto ao evitar ‘repetições desnecessárias’, contudo, as repetições no texto de Ramos não são gratuitas, carregam em si uma carga cultural reveladora da personagem, uma aproximação da linguagem popular. Por essa razão, é imprescindível em uma tradução literária a reprodução das características do texto de partida.

A oralidade, sempre presente nos romance de Ramos, é marcada pela invocação do interlocutor. O marcador senhor/seu aparece como um empréstimo, um elemento estrangeirizador. Poder-se-ia dizer que uma opção seria o uso de “Monsieur”, ou ainda “M’sieur”, forma que marcaria ainda mais a oralidade presente no texto. Vejamos o que o dicionário da língua francesa nos apresenta sobre o verbete ‘monsieur’:

> **Monsieur**
> 1. Titre que l'on donnait autrefois aux hommes d'une condition assez élevée (nobles ou bourgeois), ou «à celui à qui on parle, ou de qui on parle, quand il est de condition égale ou supérieure» (Furetière, 1690). Monsieur Jourdain. Monsieur de Pourceaugnac. Monsieur fut remplacé par citoyen* sous la Révolution. Monsieur abrégé par mépris en Mons*.
> MONSIEUR (précédant le nom de la fonction). Monsieur le major. (ROBERT, 1994)

Como fica claro na definição do vocábulo 'monsieur', ele seria uma boa opção para aguçar no leitor a percepção da posição social que ocupa Paulo Honório em sua sociedade. A não tradução limita a compreensão da relação entre as personagens, uma vez que o tratamento *senhor* é dispensado à pessoa de maior prestígio social, estabelecendo assim uma hierarquia. Por outro lado, manter em português o marcador 'senhor/ seu' é uma forma de introduzir o leitor ao universo cultural brasileiro, dando a ele acesso a alguns vocábulos desta língua. Acreditamos, portanto, que sua manutenção seja uma boa estratégia de tradução.

Outra opção seria o uso do marcador 'Missiê'[65] que, apesar de não muito empregado por tradutores, é uma opção para traduzir a marca cultural de hierarquia e respeito tanto por parte do narrador, como entre as personagens. 'Missiê' também ressalta a linguagem oral empregada no romance.

Por meio da análise dos excertos selecionados, notam-se duas características de uma retradução: a primeira é a que está em discussão, a influência exercida pelas traduções anteriores, neste caso a tradução inglesa; a segunda é a volta ao texto original, um esforço de se trabalhar melhor o texto de chegada de acordo com as características do texto de partida - oportunidade que uma primeira tradução geralmente não tem. A retradução se beneficia, como apontado anteriormente, de um discurso já historicizado e portanto se insere em um campo menos desconhecido. A retradução pode ousar mais, ela tem um público mais aberto e mais ansioso por um texto menos domesticador.

Observemos outra marca presente no discurso empregado por Graciliano Ramos em *São Bernardo*:

---

[65] *Missiê* é utilizada por Blaise Cendrars na tradução de *A Selva* (1930) - *Fôret Vierge* (1938) - de Ferreira de Castro.

Marcador cultural *doutor*

Após termos verificado como ocorre a tradução do marcador doutor na tradução inglesa, verificar-se-á como ela ocorre na tradução francesa. Observemos os trechos abaixo:

Exemplo 1)

João Nogueira lembrou-se de que era homem de responsabilidade. **Bacharel,** mais de quarenta anos, uma calvície respeitável. As vezes metia-se em badernas. Mas com os clientes só negócio. E a mim, que lhe dava quatro contos e oitocentos por ano para ajudar-me com leis a melhorar São Bernardo, exibia idéias corretas e algum pedantismo. **Eu tratava-o por doutor: não poderia tratá-lo com familiaridade.** Julgava-me superior a ele, embora possuindo menos ciência e menos manha. Até certo ponto parecia-me que as habilidades dele mereciam desprezo. Mas eram úteis e **havia entre nós muita consideração.** (RAMOS, 1972, p.102)	João Nogueira remembered that he was a man of responsibility, over forty years old, **with a degree** and a balding head that commanded respect. He occasionally went on the spree, but with his clients he stuck to business. With me, who paid him four contos eight hundred to help me – with his laws – make something of S. Bernardo, his behaviour was correct to the extent of pedantry. **I addressed him as 'doctor': one couldn't treat him familiarly.** Though possessing less knowledge and less cunnning (Cf.), I considered myself superior to him. I looked upon his talents with a certain amount of contempt. But they were useful – **and we each had a high respect for the other.** (RAMOS, 1975, p. 39)	João Nogueira se rappela qui'il était un homme de responsabilités. **Licencié en droit,** la quarantaine bien tassée, une calvitie respectable. Il faisait parfaois la foire. Mais avec les clients, les affaire set rien d'autre. Et devant moi, qui lui donnais quatre contos huit cent mille réis par an pour m'aider, avec les lois à l'appui, à arrondir São Bernardo, il arborait des idées comme il faut et même une certaine pédanterie. **Je lui donnais du *Docteur* : je n'aurais pu le traiter avec familiarité.** Je me jugeais supérieur à lui même si j'étais moins savant et moins roublard. Jusqu'à un certain point il me semblait que ses talents méritaient le mépris. Mais ils étaient utiles – et **nous avions l'un pour l'autre beaucoup de considération. (**RAMOS, 1986, p. 45-46)

Exemplo 2)

É certo que havia o pequeno, mas eu não gostava dele. Tão franzino, tão amarelo! - Se melhorar, entrego-	True, there was the kid, but he meant nothing to me. He was so weak, so pallid. 'If he gets stronger I'll put	Il y avait bien le petit, mais je n'avais pas d'attachement pour lui. Si fluet, si blême ! - S'il forcit un peu, je lui

lhe a serraria. Se crescer assim bambo, **meto-o no estudo para doutor.**(RAMOS, 1972, p. 234)	him in charge of the sawmill. But if he grows up sickly like this **I'll put him to school and he can be a doctor**.'(RAMOS, 1975, p.145)	confie la scierie. S'il reste chétif comme ça, **je l'envoie à l'école et j'en fais un *docteur***. (1986, p. 167)

Exemplo 3)

E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do **Dr.Magalhães, juiz**. (RAMOS, 1972, pp. 96-99)	So with the terrain already prepared, I invaded the lands of Fidelis, who is paralysed in one arm, and the Gamas, who were away living it up in Recife, studying law. (RAMOS, 1975, p. 36) [Falta uma frase]	Et moi, ayant ainsi aplani le chemin, j'envahis l aterre de Fidélis, qui était paralysé d'un bras, et celle des frères Gama, qui faisaient la noce à Recife où ils étudaient le droit. Je respectai la proprieté du **Dr Magalhães, le juge**. (RAMOS, 1986, p. 42)

Exemplo 4)

- É bom apontar, insistiu João Nogueira. - Para quê? A facção dominante está caindo de podre. O país naufraga, **seu doutor**. É o que lhe digo: o país naufraga. (RAMOS, 1972, p. 185)	'You should be more specific,' insisted João Nogueira. 'Why? The governing party's rotten through and through. The country is heading for the rocks, **doctor.** That's what I say: the country's heading for the rocks.' (RAMOS, 1975, p. 107)	Il est bom d'être plus précis, insista João Nogueira. - Pourquoi ? La faction au pouvoir est pourrie jusqu'à la moelle. Le pays fait naufrage, **monsieur.** (RAMOS, 1986, p. 122)

Exemplo 5)

"Meu antigo patrão, Salustiano Padilha, que tinha levado uma vida de economias indecentes **para fazer o filho doutor,** acabara morrendo do estômago e de fome **sem ver na família o título que ambicionava.** Como quem não quer nada, procurei avistar-me com Padilha moço (Luís)." (RAMOS, 1972, p. 71)	My former boss, Salustiano Padilha, who all his life had stinded himself disgracefully **in order that his son should be a doctor,** had ended up by dying of stomach trouble and hunger, **without seeing the coveted title in the family.** I set out to meet young Padilha (Luís) casually, giving no hint of any ulterior motive. (RAMOS, 1975, pp.15-16)	Mon ancien patron, Salustiano Padilha, qui s'était toute la vie serré la ceinture comme cela n'est pas permis **pour faire de sons fils un *docteur*** , avait fini par mourir de maux d'estomac et de faim, sans voir le titre convoité entrer dans la famille. Je m'arrengeai pour rencontre Padilha fils (Luís), comme par hasard. (RAMOS, 1986, p. 18)

O marcador *doutor,* nos excertos transcritos acima, conforme analisado nos capítulos II e III, é usado para referir-se a pessoas com estudo ou é um título dado a um juiz ou advogado, por exemplo. R. L. Scott-Buccleuch traduz o marcador *doutor* por *doctor*, grafado entre aspas apenas no excerto 1 e Geneviève traduz doutor por *docteur* grifado em itálico nos excertos 1, 2 e 5 e por *monsieur* no excerto 4. A tradutora mantém a abreviação de *doutor, dr* no excerto 3. Antes de comentar a tradução do marcador, vejamos como ele aparece em outros contextos destacados nos capítulos II e III:

Exemplo 6)

"O **Dr. Sampaio** comprou-me uma boiada, e na hora da onça beber água deu-me com o cotovelo, ficou palitando os dentes.[...] O safado do velhaco, turuna, homem de facão grande no município dele, passou-me um esbregue. Não desanimei: escolhi uns rapazes em Cancalancó e quando **o doutor** ia para a fazenda, caí-lhe em cima, de supetão. [...] - **O doutor,** que ensinou rato a furar almotolia, sacudiu-me a justiça e a religião.[...] **Dr. Sampaio** escreveu um bilhete à família e entregou-me no mesmo dia trinta e seis contos e trezentos. Casimiro Lopes foi o portador. Passei o recibo, agradeci e despedí-me:[...]." (pp. 69-70)	**Dr Sampaio** bought a herd of cattle off me, but when it came to forking out he gave me the brush-off, cool as you like. […] The shifty-eyed villain, a swell and a big gun in his own town, gave me back a lecture. I didn't give up; I picked some lads in Cancalancó and ambushed him (?) on his way to the fazenda. […] **The doctor,** who taught rats to gnaw through oil cans, blustered about justice and religion.[…] **Dr Sampaio** wrote a note to his family and that same day handed me thirty contos three hundred. Casimiro Lopes acted as messenger. I wrote out the receipt, thanked him and took my leave.[…] (pp. 14-15)	"Le **docteur Sampaio** m'acheta un jour un lot de bovins mais, à l'heure de comptes, quand le guépard vient au pont d'eau, il m'envoya promener, coninuant plaisiblement à se currer le dents.[...] Ce brigand, cette crapule, une force de la nature et dans as commune, un homme au bras long, me fit la morale. Je ne baissai pas les brás: je choisis quelques gaillards à Cancalancó et, alors que **le docteur** retounait sur ses terres, je lui tombai dessus sans crier gare. [...] **Le docteur**, qui en aurait remontré à rats et renards à la fois, m'agita sous le nez la religion et la justice.[...] **Le docteur Sampaio** écrivit um billet pour as famille et le jour meme je reçus trente-six *contos* trios cent milles *réis*. Casimiro Lopes fut notre commissionaire. Je donnai un reçu, je remerciai et je pris congé:[...]. (pp.16-17)

Listamos abaixo o verbete usado para a tradução de *doutor/dr.* e *seu doutor* na língua francesa e suas respectivas acepções no dicionário *Le Robert:*

> **Docteur n.m.**
> I. (Le plus souvent avec un complément pour le distinguer du sens II).
> 2. Vx. Homme docte*. - Érudit, savant.
> Péjoratif :
> Iron. Prendre un ton de docteur (- Doctoral).
> 3. Personne (homme ou femme) qui est promue au plus haut grade universitaire dans une faculté. - Doctorat. Docteur ès lettres, ès sciences : personne qui possède un doctorat d'État. Docteur d'État, de 3e cycle, d'université. Docteur en droit, en médecine (V., sens II).
> II. (1775; répandu XIXe; docteur en médecine, XVe). Personne qui possède le titre de docteur (I., 3.) en médecine. - Médecin, toubib (fam.); doc. Diplôme d'État de docteur en médecine. Appeler, faire venir le docteur. - Consulter (cit. 4 et 13). Aller chez le docteur, ou, pop., au docteur. Docteur-vétérinaire*.
> (Appellatif). Monsieur le docteur Dupont, ou, plus cour., le docteur Dupont.(Appellatif). Au revoir monsieur le docteur. Plus cour. : Au revoir docteur. - Doc (fam.). (ROBERT, 1994).

A grande diferença nas acepções dos vocábulos 'doutor' e 'docteur' é aquela da acepção 9.1, transcrita abaixo, tratamento que as pessoas humildes dispensam aos que se apresentam bem vestidos, indicada no dicionário *Aurélio*, ausente no vocábulo francês:

> 9.1 Derivação: por extensão de sentido.
> **tratamento que as pessoas humildes dispensam aos que se apresentam bem vestidos.** (HOUAISS, 2001, grifo nosso).

Ressaltamos no capítulo II que o tratamento dispensado a Sampaio, *doutor*, deve-se ao fato de ser ele um homem de prestígio, socialmente superior a Paulo Honório. Levando em conta essa observação, a tradução proposta do marcador *doutor* para *docteur* merece algumas considerações. *Docteur*, como tratamento, mesmo que exista, não é corrente na língua francesa quando se quer demonstrar respeito à outra pessoa e, por essa mesma razão remete o leitor à língua cultura de Graciliano Ramos e ele causa um estranhamento.

Nota-se que na tradução de *doutor,* no excerto 5 por exemplo, a tradutora grafou 'docteur' em itálico e não há nota de rodapé explicando o porquê de 'docteur' ali ser grafado em itálico e não o ser na página anterior do romance. O leitor francês possivelmente se perguntará "- o que difere docteur de *docteur*?" Grafando em

itálico *docteur* o tradutor mantém uma marca de alerta ao leitor de que está em face de um termo com acepção diferenciada na língua de chegada, optando assim para uma tradução mais aderente à língua de partida. Novamente, assim como para o tratamento *Seu*, uma possível solução seria substituir o título *docteur* pelo tratamento formal '*monsieur'* (como é feito no excerto 4), demonstrando assim que Sampaio não era de fato médico ou advogado de profissão, mas sim um homem rico dono de terras e que desejava que seu filho obtivesse, além de terras, um título legítimo de doutor, ou seja, que seguisse os estudos superiores para que se tornasse assim médico ou advogado, por exemplo.

Uma outra solução para esse caso seria a seguinte tradução:

"Meu antigo patrão, Salustiano Padilha, que tinha levado uma vida de economias indecentes **para fazer o filho doutor**, acabara morrendo do estômago e de fome sem ver na família o título que ambicionava. (RAMOS, 1972, p. 71)	My former boss, Salustiano Padilha, who all his life had stinded himself disgracefully **in order that his son should get a degree,** had ended up by dying of stomach trouble and hunger, without seeing the coveted title in the family. (RAMOS, 1975, pp. 15-16)	Mon ancien patron, Salustiano Padilha, qui s'était tout la vie serré la ceinture comme cela n'est pas permis **que son fils suive des études universitaire/fréquente l'université** avait fini par mourir de maux d'estomac et de faim, sans voir le titre convoité entrer dans la famille

Contudo, se visarmos a uma tradução menos etnocêntrica, a manutenção do verbete *docteur* parece-nos apropriada.

Saudades

O tradutor inglês R.L. Scott-Buccleuch traduz 'saudade' por 'regret'. Já Geneviève Leibrich usa dois termos diferentes para traduzir saudade, 'nostalgie' e 'regret':

> **Nostalgie**
> - 1. Psychopath. État dépressif lié au regret obsédant du pays natal, du lieu où l'on a longtemps vécu; mal du pays.
> - 2. Cour. Regret mélancolique (d'une chose révolue); désir de revenir en arrière, de retrouver le passé.
> - 3. (Attesté XXe). Dans un sens très vague. - Ennui, mélancolie, spleen, tristesse. Une nostalgie soudaine le submergea (- Lame, cit. 12).

Regret. nom
-I. État de conscience pénible causé par la perte d'un bien.
-II. (Mil. XVIe).
- 1. Mécontentement ou chagrin (d'avoir fait..., de n'avoir pas fait dans le passé).
- 2. Déplaisir causé par une réalité qui contrarie une attente, un désir, un souhait.
- 3. Déplaisir qu'on exprime d'être dans la nécessité de..., d'être responsable de (la situation présente). Cf. être désolé, fâché, navré (cit. 9) (ROBERT, 1994).

Observemos os verbetes em seus contextos:

Exemplo 1)

Saudade	Regret	nostalgie
Emoções indefiníveis me agitam inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. **Saudade?** Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. (RAMOS, 1972, p. 159)	I am tormented by a strange emotion – a terrible restlessness, a crazy desire to return into the pat and gossip again with Madalena as we used to do every day at this time. **Regret?** No, not that: it is despair, anger, a crushing weight around the heart. (RAMOS, 1975, p. 84)	Des émotions indéfinissables m'agitent - une angoisse insoutenable, un désir insensé de revenir en arrière, de bavarder à nouveau avec Madalena, comme nous le faisions tous les jours, à cette heure. **Nostalgie?** Non, ce n'est pas cela: c'est le désespoir, la rage, un poids énorme sur mon coeur. (RAMOS, 1986, p. 96)

Exemplo 2)

Saudade	Regret	regret
- Levo **muita saudade**, Sr. Paulo Honório, gemeu Seu Ribeiro limpando os olhos. **Saudade cruciante**. Parto com o coração dilacerado. (RAMOS, 1972, p. 230)	'It is with the **deepest regret** that I go, Senhor Paulo Honório,' said Ribeira, wiping his eyes. '**The bitterest regret**. It breaks my heart to leave.' (RAMOS, 1975, p.143)	_ C'est avec **le plus vif regret** que je m'en vais, Senhor Paulo Honório, dit Seu Ribeiro d'une voix chevrotante et en s'essuyant les yeux. **Un regret affreux.** Je pars le coeur brisé. (RAMOS, 1986, p. 164)

Comentamos que o sentimento saudade é complexo e, de certa forma, difícil de ser definido. Há no termo várias facetas difíceis de serem reunidas em uma só palavra em outra língua e a recíproca também é verdadeira no que diz respeito a termos bem particulares de diferentes línguas estrangeiras.

Não defendemos que o termo ‘saudades’ seja intraduzível, assim como também não corroboramos com a ideia de que o termo saudades só exista em língua portuguesa, como se diz comumente. Apenas reconhecemos que o termo reúne em um único verbete diferentes facetas de um sentimento complexo, o qual exprime diferentes nuances em diferentes contextos.

> **Saudade** substantivo feminino
> 1. sentimento melancólico devido ao afastamento de uma pessoa, uma coisa ou um lugar, ou à ausência de experiências prazerosas já vividas (freq. us. tb. no pl.)
> Exs.: *s. de uma amiga*
> *s. de comer graviola*
> *saudades da pátria* (HOUAISS, 2001)

Conforme a definição do termo ‘nostalgia’, citado acima, percebe-se que ele é bem satisfatório para exprimir os sentimentos de Paulo Honório e Seu Pereira, sendo ele mesmo um termo composto por múltiplas facetas assim como saudades. Por sua vez, acreditamos que, conforme sua definição, o termo ‘regret’ exprime mais o sentimento de lamento, arrependimento ou decepção, o que, a nosso ver, não é o caso.

O que ocorre em língua francesa com relação ao marcador ‘saudades’ é diferente do que ocorre em língua inglesa, nesta se utiliza um único verbete para traduzir o marcador e naquela lança-se mão de dois verbetes distintos.

Caboclo

Exemplo 1)

caboclos	workmen	cabocles
De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos **caboclos** que me servem, todo o caminho dá na venda. (RAMOS, 1972, p.64)	Anyway, as can be seen, this is put together in no sort of order. That doesn’t matter. As my **workmen** say, all roads lead to one end – in their case the bar. (RAMOS, 1975, pp.10-11)	De plus, vous pouvez le constater, mon histoire se présente sans aucun ordre. Peu importe. Comme disent les **cabocles** qui travaillent pour moi : tous les chemins mènent à la taverne. (RAMOS, 1986, p. 12)

Exemplo 2)

caboclos	men	cabocles
Contei rapidamente os **caboclos** que iam com ele, contei os meus e asseverei que a cerca não se derrubava. Explicações, com bons modos, sim; gritos não. (RAMOS, 1972, p. 82)	I quickly counted the **men** with him, then my own, and declared that the fence would not be pulled down. I was prepared to discuss the matter reasonably, but would not listen to threats. (RAMOS, 1975, p. 24)	Je comptai rapidement les **cabolcles** qui l'accompagnaient, je dénombrai les miens, ey j1affirmai que la clôture ne serait pas abattue. Des explications, courtoises, d'accord ; mais pas de cris. (RAMOS, 1986, p. 28)

Exemplo 3)

caboclo	hand	cabocle
Um **caboclo** mal-encarado entrou na sala. Mendonça franziu a testa. (RAMOS, 1972, p. 87)	A surly-looking **hand** came into the room. Mendonça frowned. (RAMOS, 1975, p. 28)	Un **cabocle** au visage chafouin entra dans la salle. Mendonça fronça le sourcil. (RAMOS, 1986, p. 32)

Comentamos no capítulo III a importância e a riqueza do marcador 'caboclo' e constatou-se também a alternância de três verbetes para a tradução do mesmo em língua inglesa. E, em mais um marcador, atesta-se a marca da retradução, a volta ao texto original e a presença do estrangeiro no texto. Mesmo assim, Geneviève opta por fazer a adaptação gráfica no verbete caboclo:

> **cabocle** , caboclo nom singulier invariant en genre
> 1 métis d'Indien et de Portugais
> 2 par extension sang-mêlé du Brésil (ROBERT, 1994).

4.6.2 Domínio da cultura material

Bebidas e pratos típicos na tradução francesa

O primeiro marcador cultural, dentro da cultura material que analisamos, é *bacalhau*.

Bacalhau

Exemplo 1)

(folias de) bacalhau	'parties' ----	'ripaille' --------
Travei amizade com ele e em dois meses emprestei-lhe dois contos de réis, que ele sapecou depressa na orelha da sota e em **folias de bacalhau** e aguardente, com fêmeas ratuínas, no Pão-sem-Miolo. (RAMOS, 1972, p.71)	I struck up a friendship with him and in two months lent him two contos which he promptly frittered away on cards, **parties** and loose women at the 'Breadcrust'. (RAMOS, 1975, p.16)	Je me liai d'amitié avec lui en deux mois je lui prêtait deux *contos* qu'il s'empressa de dilapider aux cartes ainsi qu'en **ripailles** et en gnôle, avec avec des gueuses de bas étage, au *Pain-sans-mie*. (RAMOS, 1986, pp. 18-19)

Exemplo 2)

bacalhau	fish	cabillaud
Trabalhava danadamente, dormindo pouco, levantando-me às quatro da manhã, passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de **bacalhau assado** e um punhado de farinha. (RAMOS, 1972, p p. 85)	I worked like a slave, scarcely sleeping, getting up at four in the morning, working for days in sun and rain, carrying my knife, gun and cartridge belt, and, when I stopped to rest, eating a piece of **fish** with a handful of flour. (RAMOS, 1975, p. 26)	Je travaillais comme un damné, dormant peu, me levant à quatre heures du matin, passant mes journées sous le soleil ou sous la plui, armé d'un couteau, d'un pistolet et de ma cartouchière , m'arretant pour manger un morceau **de cabillaud frit** et une poignée de farine de manioc. (RAMOS, 1986, p.30)

Exemplo 3)

bacalhau	dried cod	morue séchée
A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de_**bacalhau**; caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor. (RAMOS, 1972, pp. 241-242)	The labourers would toil from dawn to dusk sustained by manioc flour and scrag ends of **dried cod**; trucks would roll once more carrying the produce to the railway; once again the fazenda would be filled with bustle and noise. (RAMOS, 1975, p.152)	Les ouvriers agricoles s'échineraient de l'aube au crépuscule, nourris de farine et manioc et de bouts de **morue séchée**; les camions rouleraient de nouveau, transportant les marchandises vers le chemin de fer: la *fazenda* s'emplirait à nouveau de mouvement et de bruit. (RAMOS, 1986, p.174)

Os exemplos de comidas típicas extraídos do romance testemunham a dificuldade em respeitar as marcas texto-culturais. Em francês, a tradutora consegue manter a maior parte das marcas.

Verifica-se que houve tratamentos diferenciados para o marcador 'bacalhau'. Na ocorrência 1 a tradutora o omite; na ocorrência 2 Geneviève traduz bacalhau assado por bacalhau frito e, na ocorrência 3, Geneviève não mais traduz bacalhau por 'cabillaud', mas sim por 'morue', nome comumente usado quando o bacalhau é seco, adjetivo este adicionado seguindo a tradução inglesa 'dried cod'. O exemplo três corrobora com nossa tese de que a tradução inglesa tenha informado a tradução francesa, pois quando há uma mudança na estratégia de tradução de Geneviève, ao estudarmos os elementos em questão a fundo, verifica-se a interferência da tradução de Scott-Buccleuch. Nesse caso, o acréscimo efetuado na tradução inglesa e seguida pela tradução francesa, levou Geneviève a alterar a tradução do marcador 'bacalhau' de 'cabillaud' para 'morue sechée'.

Aguardente

Exemplo 1)

aguardente	---------- 'parties'	gnôle
Travei amizade com ele e em dois meses emprestei-lhe dois contos de réis, que ele sapecou depressa na orelha da sota e em folias de bacalhau e **aguardente**, com fêmeas ratuínas, no Pão-sem-Miolo. (RAMOS, 1972, p.71)	I struck up a friendship with him and in two months lent him two contos which he promptly frittered away on cards, **parties** and loose women at the 'Breadcrust'. (RAMOS, 1975, p.16)	Je me liai d'amitié avec lui en deux mois je lui prêtait deux *contos* qu'il s'empressa de dilapider aux cartes ainsi qu'en ripailles et en **gnôle**, avec avec des gueuses de bas étage, au *Pain-sans-mie*. (RAMOS, 1986, pp. 18-19)

Exemplo 2)

aguardente	hard liquor	l'eau-de-vie
Para diminuir a mortalidade e aumentar a produção, proibi a **aguardente.** (RAMOS, 1972, 95)	To cut down the mortality rate and step up production, I forbade them to drink **hard liquor.** (RAMOS, 1975, p.34)	Pour réduire la mortalité et argumenter le rendement, j'interdis **l'eau-de-vie.** (RAMOS, 1986, p. 40)

Para o marcador *aguardente*, Geneviève alterna entre o uso de 'gnôle' e 'l'eau-de-vie'. De acordo com nosso levantamento, a tradutora altera sua escolha lexical quando o tradutor inglês faz alternância entre *parties* e *hard liquor.* Salienta-

se que no excerto 1 a tradutora evita a omissão ou generalização do termo traduzindo-o por 'gnôle'.

Cachaça

Exemplo 1)

cachaça	booze	rhum
Nas pedras do Paraíba, com uma garrafa de **cachaça**, aperreava os companheiros de farra declamando sementes e adubos químicos. (RAMOS, 1972, p. 73),	Down by the river, clutching **a** bottle of **booze**, he would annoy his fellow carousers with harangues on seeds and chemical manures. (RAMOS, 1975, p. 17)	Au bord du Paraíba, sur les galets, une bouteille de **rhum** à la main, il cassait les oreilles à ses compagnons de beuverie avec ses discours sur les semences et les engrais chimiques. (RAMOS, 1986, p. 20)

Exemplo 2)

cachaça	rum	rhum
E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos com o buranhém, de alpercatas, chapéu de ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de **cachaça** para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado. (RAMOS, 1972, p. 245)	And in the winter mornings, cracking my whip to set off the carts, with my sandals, straw hat and a few coins in my purse, I'd have a nip of **rum** to keep out the cold and sing my way along the roads as carefree as a beggar. (RAMOS, 1975, p. 154)	Et, les matins d'hiver, piquant mes bêtes, faisant claquer mon fouet, en espadrilles, avec mon chapeau de paille et quelques sous dans ma bourse, je boirais une goulée de **rhum** pour chasser le froid et je chanterais par les chemins, heureux comme un va-nu-pieds. (RAMOS, 1986, p. 176)

Exemplo 3)

cachaça	modulação	rhum
Uma limpeza. Essa gente quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros pela **cachaça,** outros matam-se. (RAMOS, 1972, p. 95)	It was quite a clean-up. People like that hardly ever die in the normal way. Some are bitten by snakes, some **drink themselves to death**, and others just kill themselves off. (RAMOS, 1975, p. 34)	Opération de nettoyage. Ces gens-là meurent rarement dans leur lit. Pour certains c'est un serpent, pour d'autres c'est **le rhum,** d'autres encore se suicident. (RAMOS, 1986, p.40)

Para o marcador *cachaça*, a tradutora emprega o termo *rhum* em todas as ocorrências, independente da escolha do tradutor inglês, assim, ela mantém mais uniforme a rede de significantes da obra.

Objetos típicos, regionalismos

Vejamos a seguir os marcadores em seus contextos nas três versões:

Pau-de-arara

pau de arara	broke	la misère
Não acreditou, disse que estava no **pau da arara.** (RAMOS, 1972, p. 74)	He didn't believe me and said **he was broke**. (RAMOS, 1975, p.18)	Il ne m'a pas cru, il a prétendu qu'il était dans **la misère.** (RAMOS, 1986, p. 21)

Em ambos as traduções, a expressão foi substituída por uma interpretação da metáfora empregada por Ramos. Tanto na tradução para a língua inglesa, quanto para a língua francesa, essa expressão foi traduzida por estar sem dinheiro, acentuada na língua francesa: 'estar na miséria'.

A solução encontrada pelos tradutores limitam os significados que se produzem na língua de partida, levando-se em conta todas os elementos culturais presentes nessa forte imagem que se imprime por meio da expressão 'pau de arara'.

Casa-grande

Exemplo 1)

casa-grande	main house	Maison de maîtres
A **casa-grande** tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente! (RAMOS, 1972, p. 72)	Some walls of the **main house** had fallen in and the paths were just about impassable. But the soil was splendid. (RAMOS, 1975, p. 16)	Des pans de mur de la **maison de maîtres** s'etaient effondrés, les chemins, m'étaient presque impraticables. Mais quelle terre excellente ! (RAMOS, 1986, p. 19)

Exemplo 2)

casa-grande	house	Maison de maître
Dirigi-me à **casa-grande**, que parecia mais velha e mais arruinada debaixo do aguaceiro. (RAMOS, 1972, p. 77)	I headed for the **house,** which seemed even older and more dilapidated in the rain. (RAMOS, 1975, p. 20)	Je me dirigeai vers la **maison de maître,** qui paraissait sous les trombes d'eau encore plus vétuste et plus délabrée. (RAMOS, 1986, p. 23)

Exemplo 3)

casa-grande	house	la maison
Na **casa-grande**, que Tubarão e Casimiro Lopes guardavam, a vida era uma tristeza, um aborrecimento. (RAMOS, 1972, p. 190)	In the **house,** guarded by Shark and Casimiro Lopes, life was dismal and monotonous. (RAMOS, 1975, p. 111)	Dans la **maison,** gardée par Requin et Casimiro Lopes, la vie était triste, fastidieuse. (RAMOS, 1986, p. 128)

Comentamos o emprego do marcador 'casa-grande' no capítulo III e suas traduções em inglês. 'House' é muito genérico e talvez fosse preciso empregar um adjetivo que o qualificasse como a casa do dono da fazenda, assim como Scott-Buccleuch fez em uma das ocorrências, acrescentando o adjetivo 'main'.

A tradução francesa 'maison de maître', empregada na maioria das ocorrências, dá conta do sentido proposto pelo romancista, mas quando ela acompanha a tradução inglesa, como na ocorrência 3, ela sofre um empobrecimento ou esvaziamento do marcador cultural.

Cacarecos

Cacarecos	Sticks of furniture	Vieux meubles
Amofinou-se uma semana, desfez-se dos **cacarecos** e foi procurar os filhos. Não os encontrou: andavam por aí, ela pelas fábricas, ele no exército. (RAMOS, 1972, p. 94)	He grieved for a week before selling off his **sticks of furniture** and setting out in search of his children. He didn't find them: the girl was out somewhere working in the factories, and the boy was in the army. (RAMOS, 1975, p. 34)	Il resta prostré une semaine, se défit de ses **vieux meubles** et partit chercher ses enfants. Il ne les trouva pas : il erraient Dieu sait où, la fille en usine, le fils à l'armée. (RAMOS, 1986, p. 39)

O marcador cultural ‘cacarecos’, termo que designa 'objetos sem valor’, de uma forma genérica, mas com a marca do falar popular, é traduzido por ‘restos de móveis’ em inglês e, curiosamente, a mesma explicitação ocorre na tradução francesa quando Geneviève traduz o marcador por ‘vieux meubles’. A nosso ver ambas traduções não traem o original, mas é evidente a ligação entre elas. Há mais traços em comum entre ‘sticks of furnitures’ e ‘vieux meubles’ que entre as traduções e o marcador ‘cacarecos’.

Tacho

Exemplo 1)

tacho	pot	marmite
À noite, enquanto a negrada sambava, num forrobodó empestado, levantando poeira na sala, e a música de zabumba e pífanos tocava o hino nacional, Padilha andava com um lote de caboclas fazendo voltas em redor de **um tacho** de canjica, no pátio que os muçambês invadiam. Tirei-o desse interessante divertimento. (RAMOS, 1972, p. 72)	At night, while a stinking mass of blacks were kicking up dust in the living-room with their sambas, and the drums and flutes were beating out the national anthem, Padilha and a gang of women were gathered round a huge **pot** of boiled sweet corn in the weed-ridden garden. I pulled him away from this interesting occupation. (RAMOS, 1975, p. 16)	La nuit, tandis que les nègres se trémoussaient frénétiquement, empestant la sueur, soulevant dans le salon des nuages de poussière, que la musique des tambours et des frifres reprenait l’hymne national, Padilha, lui, se démenait avec une troupe d’indiennes métisses autour d’une **marmite** de bouillie de maïs dans le patio qu’envahissaient les cléomes. Je le tirai de cet intéressant divertissement. (RAMOS, 1986, p. 19)

Exemplo 2)

um tacho	a pan	une marmite
- Queria também **um tacho**. O outro furtaram. Lembrei-me do **tacho** velho, que era o centro da pequenina casa onde vivíamos. Mexi-me em redor dele vários anos,	‘I’d like **a pan** as well. They stole the other one.’ I remembered the old **pan** which was the centre-piece of the little house where we lived. My life revolved around it for	«J'aimerais aussi **une marmite.** On m'a volé l'autre.» Je me souvenais de la vieille **marmite,** c'était le centre de la petite maison où nous vivions. Pendant

lavei-o, tirei-lhe com areia e cinza as manchas de azinhavre e dele recebi sustento. Margarida utilizou-o durante quase toda a vida. Ou foi **ele** que a utilizou. Agora, decrépita, não podia ser doceira, e aquele traste se tornava inteiramente desnecessário. - Está bem, Mãe Margarida, terá **um tacho** igual ao outro. (RAMOS, 1972, p. 114)	many years: I washed it, removed the rust stains with sand, and was fed from it. Margarida had used it almost all her life. Or was it the **pan** that had used her? But now she was so weak she could no longer cook sweets, and such a thing was quite unnecessary. 'All right, Mother Margarida. You shall have **a pan** just like the other one.' (RAMOS, 1975, p. 48)	bien des années j'avais vécu autour de cette marmite, la lavant, lui enlevant ses taches vert-de-gris avec du sable et de la cendre – d'elle je reçus ma nourriture. Margarida s'en servit pendant presque toute sa vie. Ou plutôt, la **marmite** se servit de Margarida. Aujourd'hui, décrépite, elle ne pouvait plus faire de pâtisseries et ce récipient lui était totalement inutile. «C'est entendu, Maman Margarida, vous aurez **une marmite** toute pareille à l'autre. » (RAMOS, 1986, p. 56)

Exemplo 3)

tacho	pot	marmite
Se houvesse continuado a arear **o tacho** de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quita. (RAMOS, 1972, p. 245)	If I'd carried on scouring old mother Margarida's copper **pot** for her, she and I would have led a peaceful existence. (RAMOS, 1975, p. 154)	Si j'avais continué à astiquer **la marmite** en cuivre de la vieille Margarida, nous mènerions elle et moi une existence paisible. (RAMOS, 1986, p. 176)

Comentamos no capítulo anterior as escolhas feitas pelo tradutor da língua inglesa e como 'pot' poderia ser uma escolha mais adequada ao marcador 'tacho'. Assim, como 'pot', 'marmite', a escolha da tradutora francesa, parece-nos apropriada para representar o marcador 'tacho', além de preservar a rede de significância, uma vez que se traduziu 'tacho' por 'marmite' em todas as ocorrências.

4.6.3 Domínio da cultura ecológica

Fauna

Cigarra

Cigarra	Cricket	cigale
Uma **cigarra** começou a chiar. (RAMOS, 1972, p.63)	A **cricket** began to chirp. (RAMOS, 1975,p. 10)	Une **cigale** fit entendre son cri strident. (RAMOS, 1986, p.11)

Grilo

Grilos	Crickets	grillons
Quando os **grilos** cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. (RAMOS, 1972, p.159)	When the **crickets** begin their chorus I sit down here at the dining-room table, drink my coffee and light my pipe. (RAMOS, 1975, p.83)	Quand les **grillons** chantent, je m 'assieds ici, à la table de la salle à manger, je bois un café, j'allume ma bouffarde. (RAMOS, 1986, p.96)

Diferentemente da tradução inglesa, O marcador ‘cigarra’ é traduzido por seu equivalente em francês e sua tradução não coincide com a tradução de ‘grilo’ (grillon), marcando assim um distanciamento da tradução inglesa e uma volta ao texto fonte.

Potó

Potó	Insects	fourmis
Achei a propriedade em cacos: mato, lama e **potó** como os diabos. (RAMOS, 1972, p.72)	I found the property in ruins: nothing but weeds and **insects.** (RAMOS, 1975, p.16)	Je touvai la propriété dans un état lamentable :des broussailles, de la boue, des **fourmis** en veux-tu en voilà. (RAMOS, 1986, p.19)

Novamente, atesta-se uma volta ao texto fonte, pois ‘fourmis’, apesar de simplificar de certa forma o marcador ‘potó’, é menos abrangente e generalista que o termo usado em inglês (insects). Potó é uma formiga, porém com características bem específicas como já se comentou e é evidente que a tradução formiga (fourmis) ilustra melhor o marcador ‘potó’ que inseto (insect).

Cágado

Cágado	Turtle	tortue
Marciano encolhia-se, levantava os ombros e intentava meter a cabeça dentro do corpo. Parecia um **cágado**. Padilha roía as unhas. (RAMOS, 1972, p.117)	Marciano shrank into himself, raising his shoulders and trying to force his head into his body. He looked like a **turtle**. Padilha bit away at his nails. (RAMOS, 1975, p.51)	Marciano se faisait tout petit, remontait ses épaules, essayait de rentrer sa tête dans son corps. On aurait dit une **tortue**. Padilha se rongeait les ongles. (RAMOS, 1986, p.59)

Abordou-se no capítulo anterior a diferença entre cágado, tartaruga e jabuti. Apontamos também que a tradução de cágado por tartaruga é aceitável, mas não deixa de ser uma generalização ou até uma domesticação do marcador. O equivalente escolhido na língua francesa, 'tortue' acompanha a tradução modelo. O nome científico do 'cágado' é 'chelidae', mas tal nome é ignorado pelos leigos que o conhecem simplesmente por 'tortue', ou ainda 'tortue à grand cou'.

Nota-se portanto que, apesar da dificuldade de se manter as redes de significância do texto original, em alguns excertos a tradução francesa faz um movimento em direção ao texto de partida, comportando-se como uma 'retradução', em outros, comporta-se como a tradução modelo.

Flora

Mata

Vejamos três trechos em que o verbete *mata* está presente:

Exemplo 1)

Mata	Forest	Forêt
Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de **mata,** usinas e canaviais. Muitos canaviais, mas este gênero de agricultura não me interessa. (RAMOS, 1972, p. 135)	Let me explain: with the shutter closed I could only catch occasional glimpses, through the other windows, of bits of stations, bits of **forest,** factories and sugar plantations. There were many sugar plantations, but that type of agriculture doesn't interest me. (RAMOS, 1975, p. 66)	Que je vous explique : dans le compartiment, avec le store baissé, j'apercevais à peine et dans en éclair, par les autres fenêtres, des fragments de gare, de morceaux de **forêt,** d'usines et de plantations de canne à sucre.Beaucoup de plantations de canne à sucre mais ce genre de culture me laisse froid. (RAMOS, 1986, p. 76)

Exemplo 2)

Mata	Woods	bois
Vejam: mais de uma légua de terra, casas, **mata**, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo. (RAMOS, 1972, p. 115)	Think of it: all those acres of land, houses, **woods**, lake, cattle, all belonging to one man. It's not right.' (RAMOS, 1975, p.49)	Voyez vous-mêmes: tous ces hectares de terre, ces maisons, **ces bois,** le réservoir, le bétail, tout ça à un seul homme. Ce n'est pas juste. (RAMOS, 1986, p. 57)

Mata	Woods	bois
A **mata** ia enegrecendo. Um vento frio começou a soprar. (RAMOS, 1972, p. 167)	The **woods** were growing dark. A cold wind sprang up. (RAMOS, 1975, p. 91)	Les **bois** s'obscurcissaient. Un vent froid commença à soufller. (RAMOS, 1986, p. 104)

A tradutora Geneviève alterna o emprego de 'bois' e 'forêt' para o marcador 'mata' e conforme a *tradução modelo* alterna o uso de 'woods' e 'forest', conforme excertos acima.

Exemplo 3)

Homem da mata	Townsman	Homme né à la campagne
Padilha, **homem da mata** e franzino, fala muito e admira as ações violentas. (RAMOS, 1972, p. 112)	Padilha, a **townsman** and a weakling, is talkative and admires violent action. (RAMOS, 1975, p. 46)	Padilha, **homme né à la campagne** et malingre, parle beaucoup et admire les actions violentes. (RAMOS, 1986, p. 54)

Leibrich interpreta a colocação 'homem da mata' como sendo "homem do campo" e não da região da "zona da mata", como fez o tradutor inglês. Assim, ela traduz a colocação por 'homme né à la campagne' (homem nascido no campo).

Muçambês

Exemplo 1)

Muçambês	Weed-ridden garden	clóemes
Padilha andava com um lote de caboclas fazendo voltas em redor de um tacho de canjica, no	Padilha and a gang of women were gathered round a huge pot of boiled sweet corn in the	Padilha, lui, se démenait avec une troupe d'indiennes métisses autour d'une marmite de

pátio que **os muçambês** invadiam. Tirei-o desse interessante divertimento. (RAMOS, 1972, p. 72)	**weed-ridden garden.** I pulled him away from this interesting occupation. (RAMOS, 1975, p. 16)	bouillie de maïs dans le patio qu'envahissaient **les cléomes**. Je le tirai de cet intéressant divertissement. (RAMOS, 1986, p. 19)

Exemplo 2)

Muçambês	Muçambê bushes	Cléomes
Os muçambês não tinham sido cortados. Apeei-me e entrei, batendo os pés com força, as esporas tinindo. (RAMOS, 1972, p. 77)	**The muçambê bushes** hadn't been cut. I dismounted and went in, stamping my feet and rattling my spurs. (RAMOS, 1975, p. 20)	**Les cléomes** n'avaient pas été coupées. je mis pied à terre et entrai, marchant avec bruit, faisant résonner mes éperons. (RAMOS, 1986, p. 23)

Exemplo 3)

Muçambês	Weeds	Cléomes
Recordei o tempo em que aquilo só tinha **muçambês** e lama. (RAMOS, 1972, p. 180)	I remembered the time when there was nothing here but mud and **weeds**. (RAMOS, 1975, p. 102)	Je me souvins du temps où il n'y avait là que des **cléomes** et de la boue. (RAMOS, 1986, p. 117)

O marcador muçambês, diferentemente da tradução inglesa, é recuperado por meio de seu nome científico *cléome* e mantido em todas as ocorrências.

Finalmente, tratou-se no capítulo III da simplificação dos marcadores culturais do último excerto escolhido para ilustrar a flora. As soluções do tradutor inglês generalizam os significado dos marcadores por meio de traduções que indicam tratarem-se de plantas espinhosas. Scott-Buccleuch lança mão mais uma vez do verbete *bush* (arbusto) e complementa a paisagem com espinhos e cacto. A tradução francesa também lança mão do cacto, planta esta que não está presente no texto de origem. Geneviève emprega ainda a descrição de plantas espinhosas e ilustra-as por meio da planta *chardon*: **"**um termo genérico que designa numerosas espécies de plantas espinhosas [...] elas tem em comum o fato de serem,

geralmente, plantas de terrenos áridos, de possuírem folhas picantes ou espinhos." (ROBERT, 1994)[66]

Amarrei-o, meti-me com ele na capoeira, estraguei-lhe os couros nos espinhos dos **mandacarus, quipás, alastrados e rabos-de-raposa.** (RAMOS, 1972, p. 69)	I tied him up and hauled him into the **bush**, ripping his hide on **the thorns and cactus.** (RAMOS, 1975, p. 14)	Je le ligotai et plongeai avec lui dans le maquis où je lui écorchais la couenne sur **les chardons, les cactus et autres plantes à pointes et à épines.** (RAMOS, 1986, p. 17)

Ao longo do capítulo observou-se de que maneiras a tradução inglesa, estabelecida aqui como tradução modelo, informou a tradução francesa. Verificamos também que a tradução francesa não foge ao status de retradução, recuperando assim, em inúmeras passagens, características do texto brasileiro.

[66] "[Chardon] est un terme générique qui désigne de nombreuses espèces de plantes épineuses […] Ils ont en commun d'être, généralement, des plantes de terrains arides, de porter des feuilles piquantes ou des épines."

CONCLUSÃO

A tradução literária é indiscutivelmente a mais complexa dentre as modalidades desse ofício. Traduzir um autor internacionalmente consagrado como Graciliano Ramos impõe dificuldades consideráveis. Do ponto de vista do tradutor, Ramos, além de ser um autor de uma língua-cultura estrangeira, é um autor regionalista, o qual mergulha em sua própria língua e cultura, explorando as riquezas de ambas, praticamente imensuráveis em um país continental como o Brasil.

Uma das obras primas de Ramos, *São Bernardo*, foi escrito em *brasileiro,* e naquele brasileiro falado pelo caboclo do sertão do Alagoas, não na língua portuguesa estudada na escola, ao menos no que tange ao léxico. Até aqui, já contamos com um grande número de variantes e complicadores de um discurso. A esses fatores se sobrepõe o fato de o enunciado ganhar vida em um texto literário, poético, com o qual a univocidade e a clareza não têm nenhum compromisso.

A tese que aqui apresentamos, e esperamos ter comprovado por meio das análises, é a de que a tradução inglesa do romance *São Bernardo* datada de 1975, elaborada R. L. Scott-Buccleuch, se estabelece como *tradução modelo* desse romance e de que a tradução francesa, feita por Geneviève Leibrich, de 1986, por ser posterior àquela, constitui-se uma *retradução* e, finalmente, de que além das características de uma retradução, esta última apresenta elementos textualmente identificáveis que a impõem como uma *tradução informada*.

Em *São Bernardo*, uma obra literária de cunho regionalista, os marcadores culturais ensejam novos desafios. Ora, toda língua é um fato cultural; assim sendo, ela serve a diferentes grupos sociais de comportamentos bem distintos. Toda expressão desses grupos, por meio da língua, tem um vínculo cultural, características que remetem a um conjunto de valores, padrões comportamentais e a fatores externos à língua, ou seja, à estrutura e às relações sociais, ao universo material e ecológico.

Os elementos selecionados como representantes dos marcadores culturais, neste trabalho, não se constituem como tal em isolamento, nem mesmo em seu contexto original; eles só adquirem esse status a partir do momento em que são confrontados com seus pares em uma língua e cultura estrangeiras.

Desta feita, o cenário em que se acomodam tais marcadores culturais no romance *São Bernardo*, é o que segue: capítulos que se constituem em acordo com seus núcleos estabelecidos, seguindo uma divisão que reflete o progresso e o retrocesso do narrador em busca de sua identidade, de seu passado. A esse arranjo, alia-se a sintaxe do texto, ora direta, objetiva, bruta, sertaneja; ora emaranhada e intrincada nos pensamentos do narrador que não compreende como pôde se tornar um homem tão solitário e triste após ter conquistado seu 'fito na vida': a fazenda São Bernardo. Dinheiro e poder não fizeram de Paulo Honório um homem feliz, apenas o recontar de sua história, a experiência linguística de mergulhar no seu passado possibilitariam o expurgo de sua alma.

A tradução de *São Bernardo* em língua inglesa foi estabelecida como *modelo*, pois consideramos que tal lugar não tenha sido ocupado pela tradução finlandesa do mesmo romance, de 1961, tampouco pela tradução de *Vidas Secas*, em 1950, para o polonês, a primeira publicação do autor em língua estrangeira.

Por constituir-se *tradução modelo* ou *primeira tradução*, algumas características lhe são peculiares. As primeiras traduções frequentemente submetem a obra estrangeira a uma naturalização, elas tendem a reduzir a alteridade desta obra para integrá-la mais facilmente a uma outra cultura, no caso, a inglesa.

O que se observou, portanto, na tradução inglesa, foi um distanciamento, por vezes, da obra original. Esse fato não desmerece a tradução de Scott-Buccleuch, pois sua missão é árdua, é a de traçar um caminho incógnito, inóspito a fim de apresentar a seu público 'o estrangeiro', de forma que este não seja visto como um monstro incompreensível, mas como um 'outro' que deseja se fazer conhecido.

O caminho que a tradução inglesa percorreu a fim de que outras traduções pudessem ser 'conscientes delas mesmas' foi por vezes 'canhestro'. Elegemos a sintaxe e os marcadores culturais para ilustrar esse caminho.

No que tange à sintaxe, observou-se que dois procedimentos foram marcantes na tradução inglesa: o acréscimo e a omissão. Ora, poder-se-ia argumentar que por se tratar de uma língua anglo-germânica, o inglês inevitavelmente precisa lançar mão deste procedimento. É verdade que, na relação entre a língua portuguesa e as demais línguas neolatinas, os índices de literalidade

(lato sensu) variam entre 60 e 80 %, enquanto entre aquela e as línguas anglo-germânicas, os índices variam entre 40 e 55%. (AUBERT, 1998).

Em vista disso, tomou-se a precaução de selecionar excertos nos quais o acréscimo ou a omissão seriam estritamente desnecessários à integridade da sintaxe inglesa, ou à compreensão do leitor da língua de chegada.

Exploramos no capítulo III o acréscimo de elementos que explicitam as relações de causa e efeito e o sujeito da oração, interferindo assim em uma das características mais marcantes da escrita de Ramos, a objetividade, ou seja, o poder de síntese, de ser seco, consequentemente, algo aparentemente simples, como o acréscimo de uma conjunção causal (*because*), ou uma conjunção contrastiva (*while*) pode interferir diretamente no que chamamos de *poética* da obra.

A omissão de um vocábulo, ou passagens de uma narrativa em uma tradução pode se dar por diversos motivos. As razões identificadas para as omissões na tradução modelo foram ora uma possível não compreensão do texto original (tomei cabacinho; embira-se em duas linhas), ora por distração do tradutor (Dr. Magalhães, juiz; fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exibe essas deformidades monstruosas).

No que se refere aos marcadores culturais, destacaremos três exemplos que demonstram a tendência assimiladora da primeira tradução ou tradução introdutória. Berman (1990) afirma que toda tradução é vítima da insuficiência (*défaillance*), pela entropia, ou seja, todas são marcadas pela *não-tradução* e as primeiras traduções são aquelas mais marcadas por esse fenômeno. Essas são características que provocarão inevitavelmente a retradução.

Imbuídos do espírito de identificar onde se manifesta a não-tradução ou insuficiência da tradução modelo, percorremos os marcadores culturais do texto original e analisamos suas representações na língua de chegada.

Dentro do **domínio da cultura social**, um dado expressivo é a ausência do pronome de tratamento senhor - 'seu' que antecede os nomes próprios ao longo de todo romance: Seu Paulo, Seu Pereira, Seu Mendonça, Seu Ribeiro. Comentamos no capítulo II a importância desse pronome e sua função na narrativa, a simples omissão do marcador é, de certa forma, um olhar entrópico das relações sociais presentes no romance.

No que tange ao **domínio da cultura material**, atestou-se a estratégia de comunicação do narrador por meio de imagens; Paulo Honório adota um processo:

extrai dos acontecimentos algumas parcelas, o resto é 'bagaço'; Marciano encolhia-se, levantava os ombros e intentava meter a cabeça dentro do corpo, parecia um 'cágado'; Seu Ribeiro amofinou-se uma semana, desfez-se dos 'cacarecos' e foi procurar os filhos; e Pereira, tentando despistar Padilha que lhe pedia dinheiro emprestado disse que estava no 'pau de arara'.

As imagens criadas por Ramos, empregadas pelo narrador Paulo Honório, são imprescindíveis para a construção da poética do romance. O marcador 'bagaço' estabelece conexões linguísticas e extralinguísticas que evocam um universo cultural bem mais específico que 'waste' (sobras, lixo). Da mesma forma, os 'cacarecos' de seu Ribeiro nos parecem ser miudezas mais insignificantes que 'furniture' (móveis) e a imagem evocada por Pereira de estar no 'pau de arara' perde sua dramaticidade em 'be broken' (estar sem dinheiro).

Da mesma forma, os marcadores do **domínio da cultura ecológica** avultam a riqueza da narrativa por remeterem ao um universo sabidamente abundante: a fauna e a flora brasileiras.

Beneficiando-se da tradução modelo, de seu caminho por vezes 'canhestro', surge a tradução francesa. "Toda tradução feita após a primeira tradução de uma obra é pois uma retradução".[67] Para o crítico Berman, basta que um texto de um autor tenha sido traduzido para que a tradução de outros textos do mesmo autor caia no *espaço da retradução*. (Berman,1990, p.1).

Dizemos que a tradução francesa se beneficia do status de retradução, pois além da referência da tradução inglesa, a tradução de *Vidas Secas* (*Sécheresse*) de Marie-Claude Roussel de 1964 já introduzira a obra estrangeira, o *re*tradutor, Geneviève Leibrich, não mais procura atenuar a distância entre as duas culturas. Ela está em uma posição privilegiada já que abordará um discurso historicizado.

Destarte, a tradução francesa impõe-se como uma 'retradução' e como tal, procura, talvez, não suprimir, mas reduzir a 'insuficiência' ou a 'não-tradução' da primeira.

Em nosso estudo, constatamos duas características que marcam a tradução francesa: a primeira é aquela exposta acima, própria das retraduções: a volta ao texto original, o acolhimento ao estrangeiro; a outra é a influência da

[67] Toute traduction faite après la première traduction d'une oeuvre est donc une retraduction.

tradução modelo, influência que por vezes traz consigo 'forças anti-tradutórias' ou a 'resistência à tradução'. (BERMAN, 1990, p.5)

A *retradução* como volta ao texto original é identificada em aspectos como os marcadores **domínio da cultura social** em que Geneviève preserva em língua portuguesa a marca 'seu', quando precedendo nomes próprios e 'doutor', enquanto forma de tratamento. Desse modo, ela resguarda elementos de identidade da narrativa que norteiam as relações sociais entre as personagens. Nesse mesmo domínio, a tradutora ainda recupera os marcadores 'maître' (mestre) e 'cabocle' (caboclo).

Com relação aos marcadores de **domínio da cultura material**, a tradutora tenta manter uma sistematicidade maior que a tradução inglesa quando traduz um marcador sempre pelo mesmo verbete, como ocorre em 'rhum' (cachaça) e 'marmite' (tacho) e, em 'maison de maître' (casa grande), por exemplo.

No que diz respeito ao **domínio da cultura ecológica**, foram recuperados os marcadores 'cigale' (cigarra) e 'cléomes' (muçambês). Houve também um esforço de aproximação do leitor ao marcador 'potó' por meio da tradução 'fourmis', vocábulo menos genérico que 'insects' (inseto).

Finalmente, em alguns excertos analisados, identificou-se uma maior aderência ao texto de partida por parte da tradução francesa. No excerto abaixo, observamos os seguintes procedimentos: **emprego de substantivos em lugar de verbos**: a extinção - l'extermination, when he exterminated; **Uso de expressões**: quatro cantos do céu - quatre coins du ciel, different directions e **aderência na escolha lexical:** paisagem – paysage, countryside (em lugar de *scenery*). Enfim, elencou-se também no capítulo IV a não omissão de alguns elementos deixados de lado na tradução inglesa.

Eu desejava assistir **à extinção** daquelas aves amaldiçoadas. Lá de cima escutava o barulho que Marciano, invisível, fazia. **E, pelas quatro janelinhas abertas aos quatro cantos do céu, contemplava a paisagem.** (RAMOS, 1972, p. 214)	I wanted to be present **when he exterminated** those cursed birds. From up there I listened to the sounds made by the invisible Marciano, **while from the four small windows, opening in different directions, I was able to look out at the countryside.** (RAMOS, 1975, p. 129)	J'avais envie d'assister **à l'extermination** de ces maudits volatiles. Là-haut j'écoutais le remue-ménage que faisait un Marciano invisible**. Et, par les quatre petites fenêtres ouvertes aux quatre coins du ciel, je contemplais le paysage.** (RAMOS, 1986, p. 148)

Por outro lado, a influência da tradução modelo, no caso a tradução inglesa, é observada na tradução francesa nos seguintes pontos: enunciação e sintaxe.

Expusemos no capítulo IV a forma pela qual a tradução de Scott-Buccleuch influencia a tradução de Leibrich ao atribuir ao narrador, através do discurso, características não condizentes com a construção da personagem, apresentada ao longo da narrativa.

Dentro da sintaxe, apurou-se um enorme número de acréscimos feitos à tradução modelo e seguidos pela tradução francesa. Alguns deles foram elencados nos capítulos III e IV. Omissões também foram apontadas, assim como a generalização ou simplificação dos marcadores culturais.

No **domínio da cultura social**, houve influência da tradução modelo na eliminação do tratamento em terceira pessoa 'senhor', substituído pelo tratamento de segunda pessoa 'you'/'vous'. No **domínio da cultura material**, verificamos que o acréscimo efetuado na tradução inglesa (dried) que qualifica o marcador 'bacalhau' (dried cod) levou a tradutora a mudar sua escolha inicial, alternando 'cabillaud' e 'morue séchée'. Com relação ao marcador 'aguardente', a tradução francesa alterna o emprego de 'gnôle' e 'l'eau de vie' acompanhando a alternância entre 'parties' e 'hard liquor' da língua inglesa.

A imagem proposta pela personagem Pereira de 'estar no pau de arara' sai do campo conotativo para o denotativo, segue o procedimento da simplificação adotado pelo inglês e torna-se 'être dans la misère' (estar na miséria). Da mesma forma, sucede com as outras imagens, 'Bagaço' simplifica-se em 'déchet' (resíduo, lixo) e 'cacarecos' assume o significado de 'vieux meubles' (velhos móveis)

Já no **domínio da cultura ecológica**, a tradução modelo informa a tradução francesa na generalização do marcador cultural 'cágado': 'turtle'/'tortue' e, em especial, no marcador 'mata', pois Leibrich alterna o emprego de 'forêt' e 'bois' acompanhando o uso de 'forest' e 'woods' de Scott-Buccleuch.

De uma maneira geral, observou-se o mesmo comportamento das duas traduções no que diz respeito à distribuição da rede de significantes. Não houve uma sistematização para que essa rede fosse mantida, ou melhor, pouco se manteve em língua francesa e quase nada em língua inglesa. A falta de um projeto tradutório faz-se notar também nas traduções dos nomes de jornal.

Graciliano Ramos - 1972	Tradução de Scott-Buccleuch-1975	Traduçao de Geneviève Leibrich - 1986
1) **Gazeta, Cruzeiro e Correio de Viçosa**	*Gazeta, Cruzeiro e Viçosa Mail*	*Gazeta, Cruzeiro e Correio de Viçosa*
2) Grêmio Literário e Recreativo	Literary and Recreational Club	Societé Littéraire et Récréative
3) Gurganema	'Gugarnema' bar	*Gurganema*
4) Pão-sem-miolo	'Breadcrust'	*Pain-sans-mie*
5) Paraíba	the river	Paraíba

Observa-se que os nomes dos jornais (1) foram mantidos sem adaptação gráfica nas línguas inglesa e francesa e grifados em itálico. Poder-se-ia dizer que se trata do que Berman (2007) denomina de exotização por meio de procedimento tipográfico. Entretanto, no original, Graciliano Ramos destaca os elementos em negrito, ou seja, são elementos isolados no original e, por conseguinte devem o ser também na língua de chegada. O nome da academia literária formada por Padilha foi traduzido em ambas as línguas (2).

Com relação aos nomes dos bares, Gugarnema (3) é mantido em português e explicitado em inglês por meio da palavra *bar*, Pão-sem-miolo (4) é traduzido tanto para o inglês quanto para o francês, ambos isolados por meio de aspas e itálico.

Percebem-se nesses exemplos, estratégias diferentes de tradução por parte dos dois tradutores. Por um lado, escolhem produzir uma tradução permeável, ou seja, textualmente visível como para os termos mantidos em língua portuguesa e grafados em itálicos, por outro lado, traduzem nomes como 'Grêmio Literário e Recreativo' e 'Pão-Sem-Miolo' fazendo desta forma uma incursão maior no texto de chegada, tornando-o fluente ao lançar mão de sua influência no texto de chegada. O tradutor inglês ainda substitui o substantivo próprio Paraíba (5) pelo substantivo comum 'river' (rio), empregando assim uma explicitação.

Inúmeros são os excertos em que se encontra algum elemento, seja em nível sintático, seja enunciativo ou nos marcadores culturais que demonstram a influência da tradução inglesa sobre a tradução francesa; entretanto, apesar dessa presença, a tradução francesa também demonstra várias marcas de uma retradução, aquela que faz um movimento em direção ao outro, no sentido de

acolhê-lo, e é isso que se sente ao ler e estudar as primorosas traduções do romance *São Bernardo* em língua inglesa e língua francesa.

O que intencionamos fazer nesta pesquisa, foi pensar a tradução francesa do romance *São Bernardo* a partir dos conceitos de *retradução*, lançados por Berman (1990), tomando como elementos de referência os *marcadores culturais* da língua de partida. Tendo feito tal análise, verificamos que a tradução francesa se comporta como retradução, pois recupera alguns elementos essenciais à obra, deixados à parte pela tradução inglesa; por outro lado, identificamos na *retradução* francesa elementos próprios de *primeira tradução* que destoam do conjunto da obra. Consideramos a tradução francesa como retradução – tradução feita *após* uma outra tradução do mesmo texto (*São Bernardo* em inglês) e do mesmo autor (*Vidas Secas* em francês) - e não como uma tradução indireta, ou seja, tradução da tradução. Entretanto, um elemento interfere nesse processo: a *tradução modelo*. Apesar da tradução francesa não ter sido feita a partir da versão inglesa, constatamos grande influência desta, naquela; fato que nos levou a considerar a tradução francesa como *tradução informada*.

A tradução informada, além de beneficiar-se do status de retradução, ainda pode lançar mão da tradução modelo para que o texto se abra a novas interpretações. A posição, de certa forma privilegiada, da retradução e da tradução informada com relação ao texto de partida é igualmente perigosa, pois o retradutor pode ser levado a cometer os mesmos enganos ou excessos que o primeiro tradutor.

Constamos, enfim, que a obra de Graciliano Ramos ganhou novos contornos ao se deslocar no tempo e no espaço em função de mudanças de perspectivas motivadas pela evolução histórica e pelo filtro cultural das línguas de chegada. Tais contornos podem, em futuras pesquisas, ser estudados na análise de tradução de outras grandes obras do mesmo autor, tal como sua obra prima *Vidas Secas* (1938), igualmente traduzida para língua francesa – *Sécherresse*, 1964 - e língua inglesa - *Barren Lives*, 1999. Porém, no que tange à essa obra, a relação *tradução modelo* - *tradução informada* seria inversa: teria a tradução francesa influenciado a tradução inglesa? A tradução inglesa, enquanto *retradução* de *Vidas Secas* seria menos etnocêntrica que a tradução francesa? Essas são questões a serem investigadas em um possível desdobramento da presente pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

ADOUM, Jorge Henrique. “Latin America, a world apart” UNESCO “The Courier” – UNESCO collection of representative works – Treasures of World Literature. (catálogo)

AGUIAR, Márcia Valéria Martinez de. *Traduzir é muito perigoso. As duas versões francesas de Grande Sertão: veredas – historicidade e ritmo.* Tese (Doutorado) – Departamento de Estudos Linguísticos e Tradutológicos em Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Edição crítica por Milton Paiva, Elisalva de Fátima Madruga e Neroaldo Pontes de Azevedo).

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista do Romance Brasileiro* Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ALVES. M. C. R. *Rubem Fonseca na França*. 2006. Tese (Doutorado) Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

ASTOR, Dorian. **Confirmation d’édition** .[mensagem pessoal]. Mensagem recebida por < raquelbotelho@hotmail.com> em 25 de agosto de 2010.

AUBERT, Francis Henrik. *A Tradução do intraduzível*. São Paulo: USP, 1981.

_____. *As (In)Fidelidades da Tradução: Servidões e autonomia do tradutor*. Campinas-S.P.: Unicamp, 1994.

_____. “Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução”. Revista de Estudos Orientais n. 5, pp. 23-36, 2006.

_____. “Modalidades de tradução: teoria e resultados”. In: *TradTerm,* 5 (1), 1o semestre, 1998, p.99-128.

BAKER, Mona (ed.). *Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge. London & New York: Routledge, 1998.

BAKTHIN, M. (Voloshinov, V.N.-1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARALHO, Nelson. **Dicionário do açúcar**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1984.

BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução:* uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

BASTIN, George, *L'impact d'Antoine Berman en Amérique Latine: une enquête*, TTR Traduction, Terminologie, Rédaction, vol. 14, n°2, 2 semestre de 2001, p. 181-194. Disponível em : <http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000575ar.html>. Data de acesso: 10 out 2011.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. "A tarefa – renúncia do tradutor". Trad Susana K. Lages. In: HEIDERMAN, W. (Org.) *Clássicos de teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. pp. 188-215.

BENSIMON, Paul. Présentation in: *Palimpsestes*. Paris: Publication de la Sorbonne Nouvelle, 1990, n. 4, p. IX-XIII.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Glória Noak e Maria Luisa Neri. Revisão: Isaac N. Salum. Campinas: Pontes, 1995.

_____. *Problemas de Linguística Geral II.* Trad. Eduardo Guimarães et alii. Campinas: Pontes, 1989.

BERBER SARDINHA, A. P. *Lingüística de Corpus*. São Paulo: Editora Manole, 2002.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica:* Herder, Goethe, Schlegel Novalis Humboldt Schleiermacher Hölderlin. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro : 7 Letras/PGET, 2007.

_____. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Trans-Europ-Repress, 1985.

_____. "La retraduction comme espace de la traduction". *Palimpsestes*, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, n. 4, p. 1-7.

_____. *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique :* Herder, Goethe, Schlegel Novalis Humboldt Schleiermacher Hölderlin : Gallimard, 1984.

_____. et al. *Les tours de Babel. Essais sur la traduction.* Ensaios de Antoine Berman, Gérard Granel, Annick Jaulin, Georges Mailhos, Henry Meschonnic, Mosé, Friedrich Schleiermacher. Mauzevin, Trans-Europ-Repress, 1985.

_____. *Pour une critique des traductions*: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

BERMAN, Marshall. *Tudo que sólido desmancha no ar*: A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BIDERMAN, M. T. C. **Dicionário contemporâneo de português** . Petrópolis: Vozes, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.

BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil: 1900,* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

BROWN, L. (ed.) **New shorter Oxford English dictionary**. 2 v. Oxford : Oxford University Press, 1993.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

CABRIDGE DICTIONARIES ONLINE. Cambridge University Press, 2011. Dispnível em http://dictionary.cambridge.org/.

CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*, São Paulo: Editora Perspectiva. 1986.

CANDIDO, Antonio. *A Literatura Comparada*. In: ___.Recortes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 211-5

_____. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARVALHO, Maria da Salete Figueiredo de; PONTES, Maria das Neves Alcântara de. "Glossário Regional/Popular da Obra São Bernardo, de Graciliano Ramos" João Pessoa: Editora do CEFET-PB, 2008.

CATFORD, J. C. A linguistic theory of translation. London: Oxford University Press, 1965.

CÍCERO, Marco Túlio, 1996, "De optimo genere oratorum/Sobre el mejor género de oradores", In: F. Lafarga (ed.), *El discurso sobre la traducción en la historia.* Antología bilingüe, Barcelona: EUB, pp. 32-44. Trad. de José Ignacio García Armendáriz.

CORDONNIER, Jean-Louis. *Traduction et culture: langues et apprentissage des langues*. Franche-Comté: 1995.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva. 1974.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v.4.

_____. *Conceito de Literatura brasileira*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COUTINHO. Carlos Nelson, “Graciliano Ramos”, in: Literatura e Humanismo. Rio de Janeiro: Paz e Terrz,1967.

CRÉNOM. In: *Trésor de la Langue Française Informatisé* (TLFI). Centre National de Ressources Textueles (CNRTL); CNRS; ATILF, 2009. Disponível em: <http://www.cnrtl.fr/definition/crenom> Data de acesso: 24 abr. 2011.

DERRIDA, *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo-Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DICTIONNAIRE des Synonymes. Université de Caen, Centre de Recherche Interlangues sur la Signification en Contexte (CRISCO), 2008. Disponível em: <http://www.crisco.unicaen.fr/Presentation-du-dictionnaire.html.> Data de acesso: 29 ago 2011.

DICTIONNAIRE de l’Académie Française. 9.ème éd. Centre National de Resources Textuelles et Lexicales (CNRS; ATILF, 2009). Disponível em: <http://www.cnrtl.fr.> Data de acesso: 13 dez 2011.

FALEIROS, Álavaro. S. “A crítica da retradução poética”. Itinerários (UNESP. Araraquara), v. 28, p. 145-158, 2009.

FELINTO, Marilene. *As Mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1982.

_____. *The Women of Tijucopapo*. Trad. Irene Matthews. Lincoln: University of Nebraska P, 1994.

FERREIRA , Aurélio. **Novo dicionário Aurélio 6.0**. Rio de Janeiro: Positivo, 2009. CD-ROM.

FERREIRA DE CASTRO, José Maria . *Forêt Vierge*. Paris, Bernard Grasset, 1938. Trad. de Blaise Cendrars.

FONSECA JR, Antonio Soares. **Dicionário do Português Nordestino: (Nordestinês).** São Paulo: Factash Editora, 2005.

FURLAN, Mauri. “Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos”, in *Cadernos de Tradução nº VIII.* Florianópolis: PGET, 2003. pp.11-28.

_____. “Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: II. Idade Média”, in *Cadernos de Tradução nº XII.* Florianópolis: PGET, 2005. pp.09-28.

_____. “Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: III. Final da Idade Média e o Renascimento”, in *Cadernos de Tradução nº XIII.* Florianópolis: PGET, 2005. pp.09-25.

GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia.* São Paulo: Schwarcz, 1997. Trad. João Azenha Jr.

_____. *Vita brevis: a carta de Floria Emília para Aurélio Agostinho.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Trad. Pedro Maia Soares.

_____. *O vendedor de histórias* traduzido por Ricardo Gouveia. São Paulo: Campanhia das Letras, 2004.

GAMBIER, Yves. “La retraduction, retour et détour”. In: *Meta Journal des traducteurs*, n. *38,* 1994. pp. 413-417

GOETHE. Divan ocidental-oriental. *Clássicos da Teoria da Tradução*, Antologia Bilíngue, CCE/UFSC, tradução de Rosvitha Friesen Blume.

GREVISSE, M. **Le bon usage**. Paris, Gembloux: Duculot, 1980.

GROSSMAN, W. In: TREECE, David & KEENOY, Ray. *Babel Guide to Brazilian Fiction*. Boulevard Books, 2001.

HATJIE-FAGGION, Válmi. *The Translator’s discursive presence in translated discourse: Machado de Assis’ Five novels in English multiple translations*. Tese (Doutorado) - Doctor of Philosophy (PhD) in Translation studies to the Centre for British and Comparative Cultural Studies. University of Warwick. Coventry, United Kingdom, 2001.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

_____. CARDIM, I. **Dicionário universitário Webster inglês-português / português-inglês**. São Paulo: Record, 1998.

HUNT, T. (1958). "The Ordinal Name for Tortoises, Terrapins and Turtles". *Herpetologica* 14 (3): 148–150.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos lingüísticos da tradução*. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. pp. 63-72.

_____. *Essais de linguistique générale*, 1: Les fondations du langage. Paris, Minuit, 1963.

JERÔNIMO, São. "Epistula LVII. Ad Pammachium. Liber de optimo genere interpretandi/Carta LVII a Pammaquio, sobre el mejor género de traducción", In: F. Lafarga (ed.), *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe,* Barcelona: EUB, 1996, pp. 46-71. Trad. de José Ignacio García Armendáriz.

JIMENEZ, Keila. Globo ressuscita aventuras do Sítio do Picapau Amarelo, pela primeira vez em formato de desenho. Folha de São Paulo, Ilustrada, 13/03/2011.

KIRSCH, Gabi Friess. *Poética da tradução e recepção estética Nove, Novena na França e na Alemanha*. 1999. 0 f. Tese (Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada)) - Universidade de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. *Orientador:* Sandra Margarida Nitrini.

KOOGAN/HOUAISS. **Enciclopédia e dicionário ilustrado**. 4ed. Rio de Janeiro: Seifer, 1999.

KRISTEVA, Júlia. *Séméiotiké. Recherche pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, 1969.

_____. *La révolution du language poetique*. Paris, Seuil, 1974.

_____. "Sénanalyse et production de sens". In *Essais de sémiotique poétique*, Greimas, org. Pris, Larousse, 1972.

LACOSTE, Jean. Goethe et la "tache du traducteur" Romantisme, n. 106, 1999, pp.9-20. Disponível em : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/

article/roman_0048-8593_1999_num_29_106_3449>. Data de acesso : 30 jul. 2011.

LAFETÁ. JOÃO LUIZ. “O Mundo a revelia” In: Ramos, Graciliano. *São Bernardo.* 58. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. pp. 192- 217.

LARANJEIRA, M. “A tradução literária”. Miscelânia, Assis, v. 1, pp. 159-169, 1998.

_____. “A tradução poética: teoria e prática”. Trabalhos de Linguística Aplicada, Campinas, v. 1, p.67- 74, 1990.

_____. “Crítica da Tradução”. Anais do IV Encontro Nacional de Tradutores, São Paulo, v. 1, p. 51-53, 1990.

_____. *Poética da Tradução - Do Sentido à Significância*. São Paulo: EDUSP, 1993. (Criação e Crítica v. 12).

_____.“Tradução e Terminologia”. Estudos Linguísticos XXV/ Anais do XLIII Seminário do GEL, Ribeirão Preto, v. 1, 1995.

LARBAUD, Valery. *Sous l’invocation de saint Jérome*. Gallimard, 1946.

_____. *Sob a invocação de São Jerônimo*. Trad. Joana Angélica. São Paulo: Mandarim, 2001.

LATHEY, Gillian (ed.). *The Translation of Children's Literature: A Reader.* Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2006.

LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro: Agir,1964

LINS, Álvaro. “Valores e Misérias das Vidas Secas”. In: RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. Posfácio de Álvaro Lins, ilustrações de Aldemir Martins. 48ª ed. Rio, São Paulo: Record, 1981.p. 153.

LUTHER, Martin. “Sendbrief vom Dolmetschen/Circular acerca del traducir”, in: F. Lafarga (ed.) *El Discurso sobre la Traducción en la Historia. Antología Bilingüe,* Barcelona: EUB,1996. Trad. de Pilar Estelrich.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Linguística para o texto literário*. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
_____. *O Contexto da obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAUBOURGUET, P. (dir. Ed.) *Le Petit Larousse Illustré en couleurs* – Dictionnaire encyclopédique. Paris : Larousse, 1995.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire.* Lonrai : Éditions Verdier, 1999.

_____. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILTON, John e Marie Hélène Catharine Torres. Apresentação. Cadernos de Tradução, 2003, n.11.

_____. *Death and Life of Severino*. São Paulo: Pleiade, 2003. 64 p.

_____. *O Clube do Livro e a Tradução*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2002. v. 1. 190 p.

_____. *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 247 p.

MONTENEGRO, Olívio. 1953. *O Romance Brasileiro*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, José Olympio.

MOORE, J. C. *In Other Words*: *A Languague Guide to the Most Intriguing Words Around the World*. de Christopher J. Moore. Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 2004

MORAES, Dênis de. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MOUNIN, Georges. *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*. Paris : Gallimard. 1963.

_____. *Os Problemas Teóricos da Tradução*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. *Teoria e storia della traduzione.* Torino: Einaudi,1965.

MOURÃO, Rui. *Estruturas*: *ensaio sobre o romance de Graciliano*. Curitiba: Ed. UFPR, 2003. (3 ed. Revista e ampliada)

NEWMARK, P. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon, 1981.

NIDA, Eugene. *The theory and practice of translation*. Leiden: United Bible Societies, 1982.

NITRINI, Sandra (org.). *Aquém e além mar – relações culturais: Brasil e França*. São Paulo: Hucitec, 2000.

PENJEON, Jacqueline. Disponível em: <http://www.ombres-blanches.fr/dossiers-bibliographiques/themes/litterature-poesie-theatre/litterature-traduite/bresil-tout-un-roman/le-modernisme-bresilien.html.> Data de acesso em 15/01/2011.

PARKER, John & STAHEL, Monica. **Password: English dictionary for speakers of portuguese**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PETERSON, Michel, *Nuit blanche*, le magazine du livre, n° 76, 1999, p. 58-60.

PONTIERO, Giovanni, 'Luso-Brazilian Voices: Anyone Care to Listen?', in *The Translator's Dialogue: Giovanni Pontiero*, ed. Por Pilar Orero, e Juan C. Sager (Amsterdam e Philadelphia: John Benjamins, 1997), 49-54.

PROGRAMA DE APOIO À TRADUÇÃO*: seleta de textos/Fundação Biblioteca Nacioanal = Programme d'aide à la traduction: recueil de textes/Fondation Bibliothèque Nationale.* Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2005.

QUEIROZ, Rachel De. *O Quinze*. 2a ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1931.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 25. ed. São Paulo: Record, 1985.

_____. *Angústia*. 52. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000.

_____. *Caetés*. 8. ed. São Paulo: Record, 1969.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Infância*. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. *Insônia*. 26. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1997.

_____. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro, São Paulo, 2001. 2 v.

_____. *São Bernardo*. 16. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *São Bernardo*. Tradução Geneviève Leibrich. Paris: Gallimard,1986.

_____. *São Bernardo*. Tradução R. L. Scott-Buccleuch. London: Peter Owen, 1975.

_____. *São Bernardo*. Tradução R. L. Scott-Buccleuch. New York: Taplinger, 1979.

_____. *Viagem*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1961.

_____. *Vidas secas*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, Martins, 1975b.

_____. *Viventes das Alagoas*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1970.

_____. (entrevista concedida em 1948) Publicada originalmente na *República das letras.* 3.ed. Rio de Janeiro: *Revista do Globo, 473,* Civilização Brasileira, 1996. 18/12/1948.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

RIVAS. Pierre. “A Recepção da literatura brasileira na França”. In: História Viva. Literatura France-Brésil/Brasil-França. Outubro, 2005. Disponível em: <http://www.institutfrancais.com/adpf-publi/folio/france_bresil/bra/03.html>. Data de acesso: 14 fev. 2011.

_____. *Diálogos interculturais*. São Paulo: Hucitec, 2005.

_____. *Encontro entre literaturas*. Trad. (org.) Durval Artico. São Paulo: Hucitec, 1995.

ROBERT, Paul. **Dictionnaire Éléctronique alphabétique et analogique de la langue française**. Paris: Société du Nouveau Littré, 1994. CD-ROM.

ROCHE, Jean ; ET ALII. Séminaire Graciliano Ramos - «Vidas Secas» / Jean Roche, et alii. - Poitiers : Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1972. - Recenseado por Fernando Cristóvão. In: Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários, n.º 14, Jul. 1973, p. 62-65.

SEIRRA, In: KIRSH, 1998, pp. 7-8, "Avec Osman Lins romancier d'avant-garde". La Quinzaine Littéraire, du 1er au 15 septembre 1972.

SIMÕES, João Gaspar, 1942. *Critica I – A Prosa e o Romance Contemporâneo*. Porto, Latina.

SIMPSON, J., WEINER, E. (eds.) *Oxford English dictionary on CD-ROM*. 2ed. Oxford : Oxford University Press, 1999.

_____. *Compact Oxford English Dictionary.* Oxford: Oxford University Press, 1991

SOUBLIN, Jean. La Littérature brésilienne. 1998. Disponível em: http:// www. Culture.gouv.fr/culture/actual/salon-du-livre/bresil.htm.

SORÁ, Gustavo, « Un échange dénié - La traduction d'auteurs brésiliens en Argentine ». In: Le Seuil, Actes de la recherche en sciences sociales, 2002/5 – 145, pp 61-70.

STEINER, George. *Après Babel*. Paris: Albin Michel, 1978.

_____. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução.* Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

TÁVORA, Franklin. *O cabeleira*. São Paulo: Três, 1973.

TOPIA, André. "Finnegans Wake : la traduction parisitée. Étude de trois traductions des dernières pages de Finnegans Wake". *Palimpsestes*, Paris, 1990, n. 4, p. 45- 62.

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

_____. A pouca visibilidade das escritoras brasileiras traduzidas na França no século XX. Torres s/d, p.89. Disponível em : <http://www.periodicos.Ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/6993/6477> Data de acesso: 30 mar. 2010.

TOURY, Gideon. *In search of a theory of translation.* Tel Aviv: Porter Institute for poetics and semiotics, 1980.

TYMOCZKO, Maria. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome, 2007, 353 pp.

_____. "Post-Colonial Writing and Literary Translation", in *Post-Colonial Translation*, ed. Susan Bassnett e Harish Trivedi (Londres & Nova York: Routledge, 1999), 19-40

TREECE, David & KEENOY, Ray. "Babel Guide to Brazilian Fiction". Boulevard Books, 2001.

TYTLER, Alexander Fraser. *Essay on the Principles of Translation*. 3. ed. John Benjamins Publishing Co, 1978.

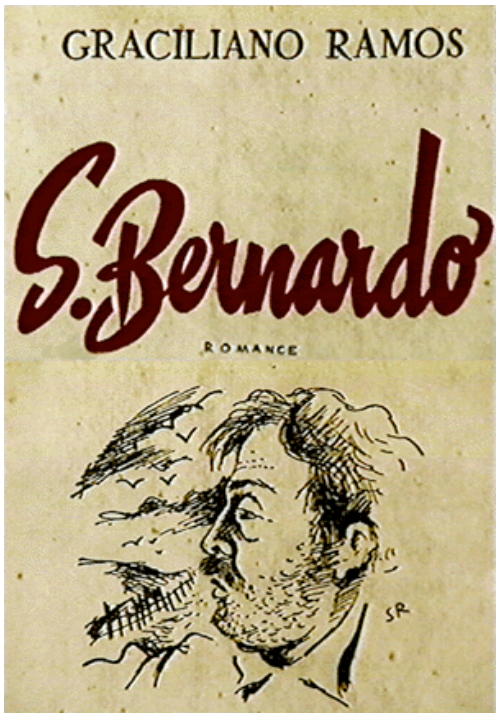
VINAY, J.P.; DARBELNET, J. *Comparative stylistics of French and English:* a methodology for translation. Amsterdam: J. Benjamin's, 1995.

WIMMER, Norma. "Um romance brasileiro traduzido para o francês: Inocência." Tradução & Comunicação. São Paulo: Unibero, 2006. N. 15, pp. 54-63.

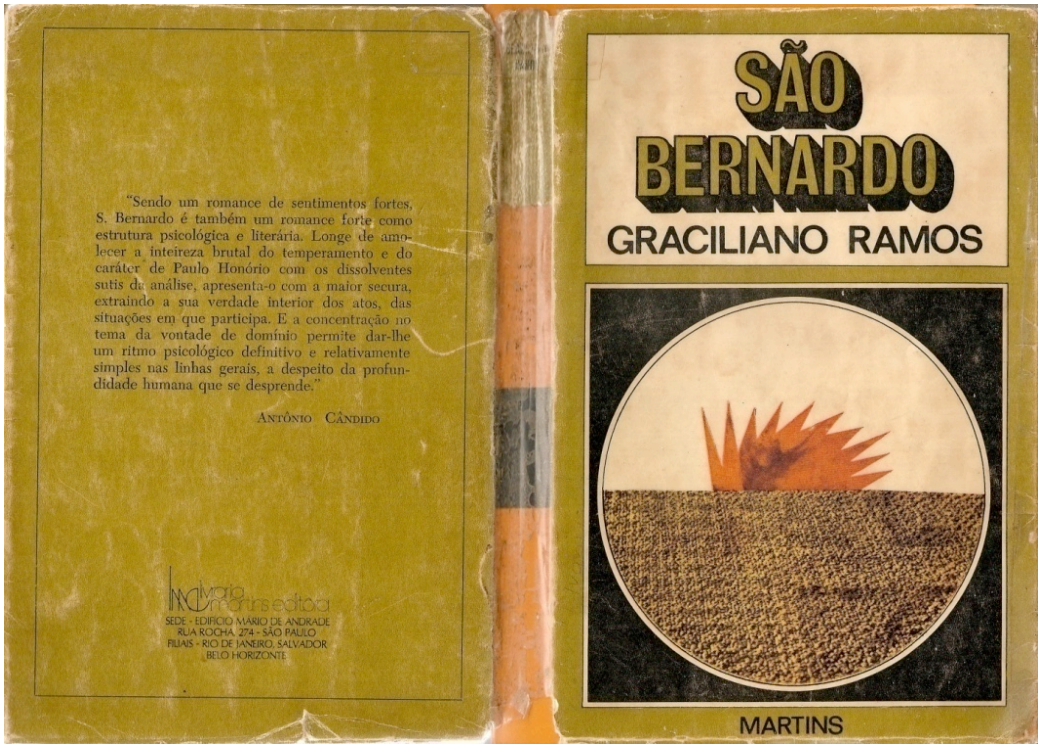
WOODHOUSELEE, Alexander Fraser Tytler, Lord. *Essay on the principles of translation,* 1813. Amsterdam Classics in Linguistics.

ZILLY, BERTHOLD. Cadernos de Literatura em Tradução, n°1, São Paulo: Humanitas, 1997 pp.111-126.

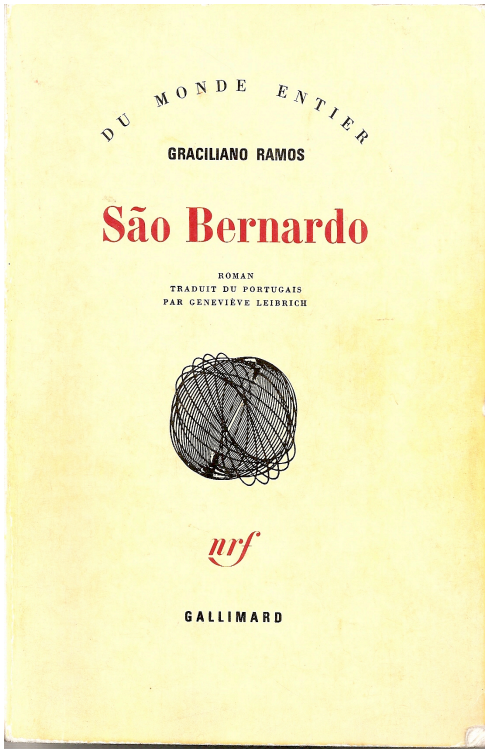
ANEXO A – CAPAS E CONTRACAPAS

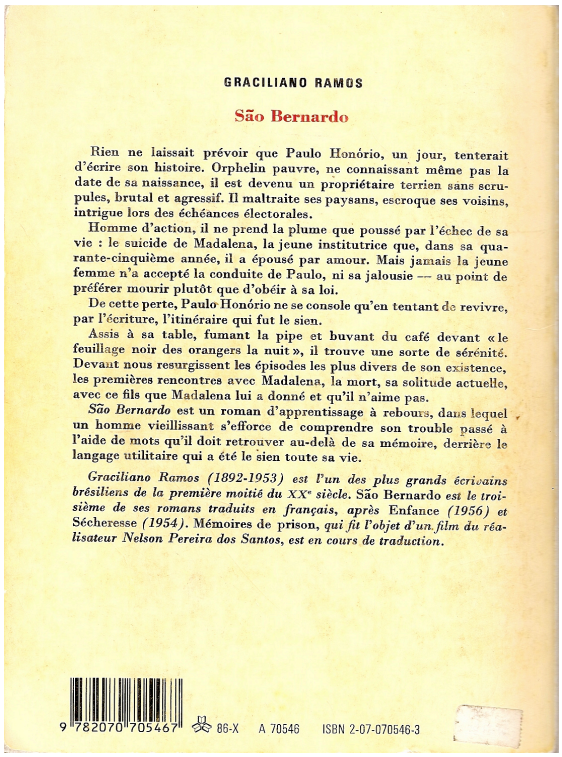


Capa da primeira edição de *São Bernardo* – 1934



Capa e contracapa da edição brasileira de 1972.





GRACILIANO RAMOS

São Bernardo

Rien ne laissait prévoir que Paulo Honório, un jour, tenterait d'écrire son histoire. Orphelin pauvre, ne connaissant même pas la date de sa naissance, il est devenu un propriétaire terrien sans scrupules, brutal et agressif. Il maltraite ses paysans, escroque ses voisins, intrigue lors des échéances électorales.

Homme d'action, il ne prend la plume que poussé par l'échec de sa vie : le suicide de Madalena, la jeune institutrice que, dans sa quarante-cinquième année, il a épousé par amour. Mais jamais la jeune femme n'a accepté la conduite de Paulo, ni sa jalousie — au point de préférer mourir plutôt que d'obéir à sa loi.

De cette perte, Paulo Honório ne se console qu'en tentant de revivre, par l'écriture, l'itinéraire qui fut le sien.

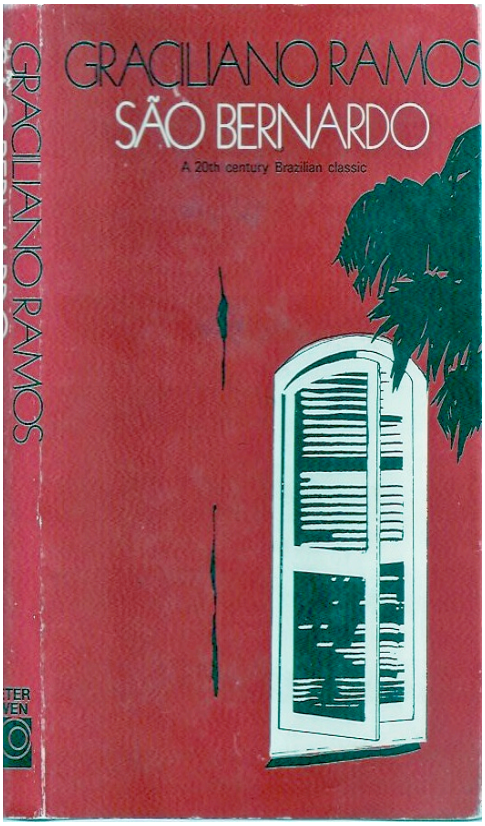
Assis à sa table, fumant la pipe et buvant du café devant « le feuillage noir des orangers la nuit », il trouve une sorte de sérénité. Devant nous resurgissent les épisodes les plus divers de son existence, les premières rencontres avec Madalena, la mort, sa solitude actuelle, avec ce fils que Madalena lui a donné et qu'il n'aime pas.

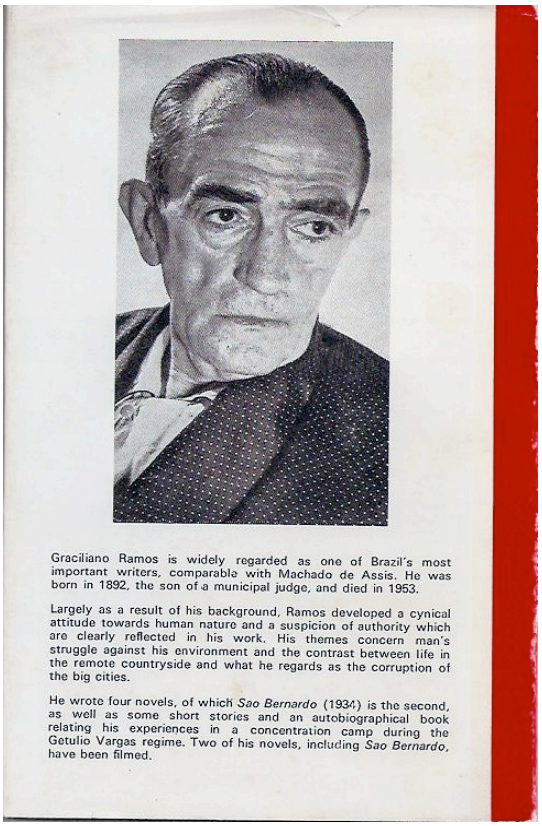
São Bernardo est un roman d'apprentissage à rebours, dans lequel un homme vieillissant s'efforce de comprendre son trouble passé à l'aide de mots qu'il doit retrouver au-delà de sa mémoire, derrière le langage utilitaire qui a été le sien toute sa vie.

Graciliano Ramos (1892-1953) est l'un des plus grands écrivains brésiliens de la première moitié du XXe siècle. São Bernardo *est le troisième de ses romans traduits en français, après* Enfance *(1956) et* Sécheresse *(1954).* Mémoires de prison, *qui fit l'objet d'un film du réalisateur Nelson Pereira dos Santos, est en cours de traduction.*

9 782070 705467 86-X A 70546 ISBN 2-07-070546-3

Capa e contracapa da edição francesa, 1986, UNESCO/Gallimard.



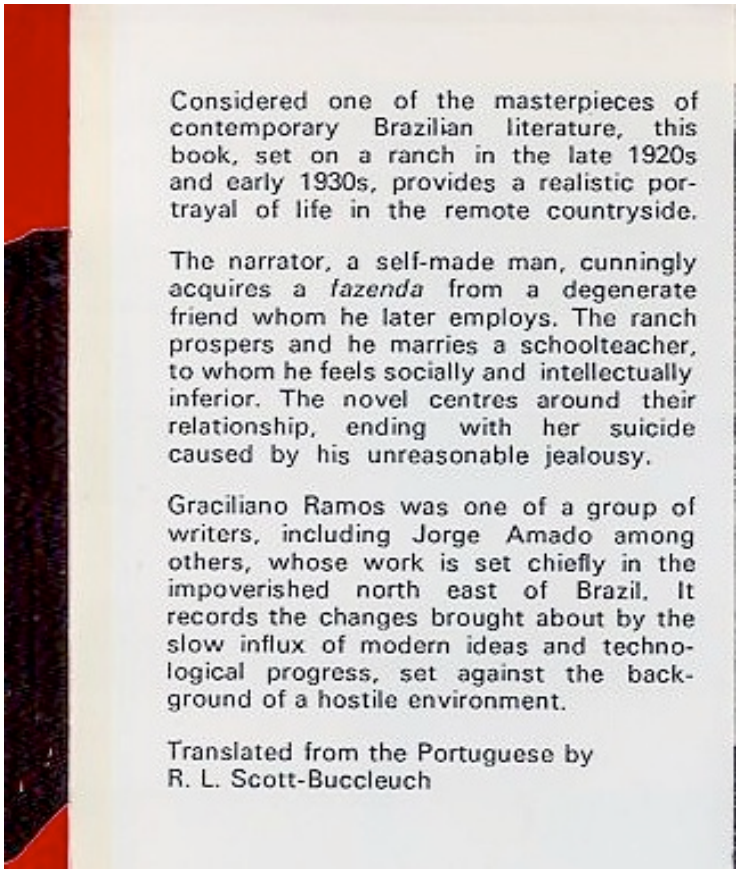


Graciliano Ramos is widely regarded as one of Brazil's most important writers, comparable with Machado de Assis. He was born in 1892, the son of a municipal judge, and died in 1953.

Largely as a result of his background, Ramos developed a cynical attitude towards human nature and a suspicion of authority which are clearly reflected in his work. His themes concern man's struggle against his environment and the contrast between life in the remote countryside and what he regards as the corruption of the big cities.

He wrote four novels, of which *Sao Bernardo* (1934) is the second, as well as some short stories and an autobiographical book relating his experiences in a concentration camp during the Getulio Vargas regime. Two of his novels, including *Sao Bernardo*, have been filmed.

Capa e contracapa da edição inglesa de 1975.



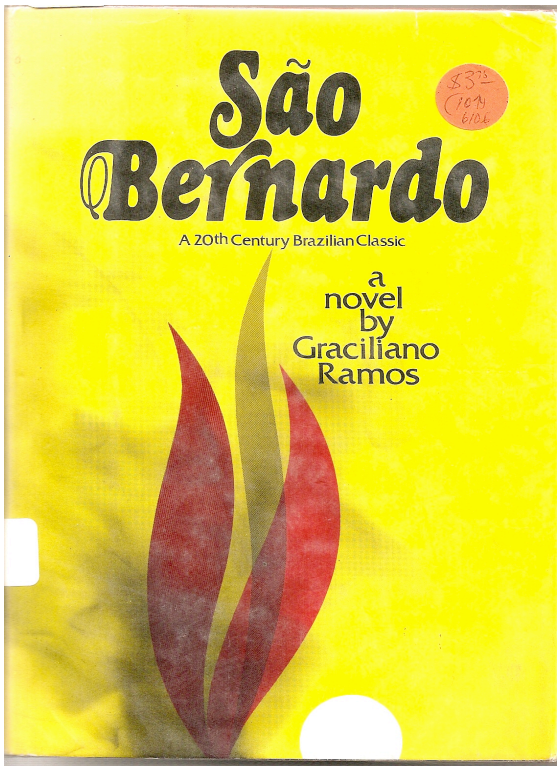
Considered one of the masterpieces of contemporary Brazilian literature, this book, set on a ranch in the late 1920s and early 1930s, provides a realistic portrayal of life in the remote countryside.

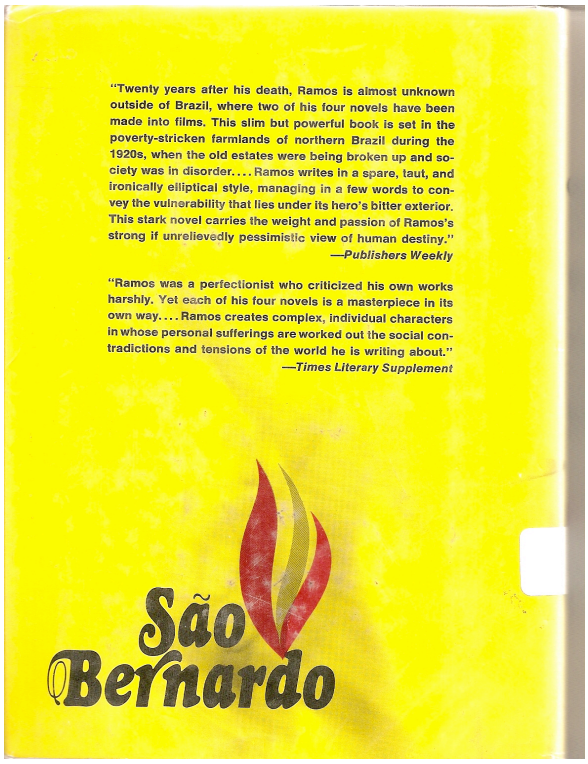
The narrator, a self-made man, cunningly acquires a *fazenda* from a degenerate friend whom he later employs. The ranch prospers and he marries a schoolteacher, to whom he feels socially and intellectually inferior. The novel centres around their relationship, ending with her suicide caused by his unreasonable jealousy.

Graciliano Ramos was one of a group of writers, including Jorge Amado among others, whose work is set chiefly in the impoverished north east of Brazil. It records the changes brought about by the slow influx of modern ideas and technological progress, set against the background of a hostile environment.

Translated from the Portuguese by
R. L. Scott-Buccleuch

Orelha da edição inglesa de 1975.





Capa e contracapa da edição americana. Taplinger, 1979.

São Bernardo
Graciliano Ramos

São Bernardo is considered to be the masterpiece of one of Brazil's most important writers. Set in the backlands of northeastern Brazil with its poverty-stricken peasants, its violence and feuds, and the decay of the old landed aristocracy, it is the story of the rise and fall of Paulo Honório. In his blunt, first-person account, Paulo tells of his journey up from the slums and prison and his single-minded pursuit of the ownership of the haciendo, São Bernardo, where he had once worked as day laborer.

Ramos's almost spartan prose, his subtle characterization, his taut style, and trenchant psychological insights are fully revealing of the inner Paulo Honório behind the brutal exterior. In the end Honório's marriage to Madalena and the tragic consequences tear away the protective shell that has hidden his real humanity from himself. This brilliant novel is superbly translated by R. L. Scott-Buccleuch.

About the author

Graciliano Ramos was born in 1892 and grew up in this primitive area of northeastern Brazil. He held several government posts in education, and his second novel, *São Bernardo*, established his reputation after its publication in 1934. In 1936 under Getulio Vargas's dictatorship he was imprisoned and given a post as a federal inspector of education. He wrote three other novels as well as some short stories, an autobiography entitled *Childhood*, and an account of his imprisonment. Since his death in 1953 he has been considered one of Brazil's foremost writers.

Orelha da edição americana de 1979.

ANEXO B – ACRÉSCIMOS NA LÍNGUA INGLESA

Exemplo 5)

Acréscimo na língua inglesa: *single/he said*

Mosquito como bala! Tinha passado uma noite horrível. Respondi que havia dormido como pedra. Os pântanos em São Bernardo estavam aterrados, não restava um mosquito para remédio. Arrependi-me de ter falado precipitadamente. Mendonça examinou-me de través, e suponho que não ficou satisfeito. (RAMOS, 1972, p. 87)	There were mosquitoes buzzing around like bullets, **he said**. He'd spent a terrible night. I answered that I'd slept like a rock. The swamps in S. Bernardo had been filled in and there wasn't a **single** mosquito left. I regretted having spoken so hastily. Mendonça looked at me out of the corner of his eyes and I guess he wasn't satisfied. (RAMOS, 1975, p. 27)

Exemplo 6)

Acréscimo na língua inglesa: *somewhere*

Julgo que me desnorteei numa errada. (RAMOS, 1972, p. 245)	I think that **somewhere** along the road I took the wrong turning. (RAMOS, 1975, p. 154)

Exemplo 7)

Acréscimo na língua inglesa: *all*

Agora Seu Ribeiro está conversando com Dona Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta. (RAMOS, 1972, p. 161)	Now Ribeira is talking to Dona Gloria in the living-room. I forget that they have **all** left me and the house is almost empty. (RAMOS, 1975, p. 85)

Exemplo 8)

Acréscimo na língua inglesa: *still*

Enfim desabafei. Num dia quatro o balancete do mês passado não estava pronto. (RAMOS, 1972, p. 170)	One day, it was the fourth of the month, and the balance sheet of the previous month was **still** not ready. (RAMOS, 1975, p. 93)

Exemplo 9)

Acréscimo na lingual inglesa: Nossa Senhora

E voltei a sentar-me. Acanhado, as orelhas num fogaréu, agarrei-me ao Hospital de Conceição e ao Grêmio Literário levava uma existência precária, cheias de traças e abrindo-se uma a posse da diretoria. (RAMOS, 1972, pp.147-148)	I sat down again. All confused and with my ears burning, I plunged into a discussion of the **Nossa Senhora** da Conceição Hospital and of the Literary and Recreational Club which, with its moth-eaten shelves, was leading a precarious existence, opening only once a year for the installation of the board of directors. (RAMOS,1975, p. 76)

Exemplo 10)

Acréscimo na língua inglesa: *dried*

A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau; caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor.(RAMOS, 1972, pp. 241-242)	The labourers would toil from dawn to dusk sustained by manioc flour and scrag ends of **dried** cod; trucks would roll once more carrying the produce to the railway; once again the fazenda would be filled with bustle and noise. (RAMOS, 1975, p.152)

Exemplo 11)

Acréscimo na língua inglesa: *On the face of it*

Realmente parecia não servir. Mas saiu dali, numa levada, a água que foi movimentar as máquinas do descaroçador e da serraria. (RAMOS, 1972, p.100)	**On the face of it**, it didn't seem much use. But there was a sluice opening from it which gave the water power to operate the seed-removing plant and the sawmill. (RAMOS, 1975, p. 37)

ANEXO C – LIVROS DE GRACILIANO RAMOS TRADUZIDOS

1ª edição	título - gênero	última edição brasileira	editado também em (desde)	observações
1933	**Caetés** romance	**30ª**	**Portugal**, 1962	
1934	**São Bernardo** romance	**76ª**	**Portugal**, 1959 **Alemanha**, 1960 **Finlândia**, 1961 **Hungria**, 1962 **Inglaterra**, 1975 **Estados Unidos**, 1979 **Venezuela**, 1980 **França**, 1986 **Itália**, 1993 **Holanda**, 1996	
1936	**Angústia** romance	**56ª**	**Uruguai**, 1944 **Estados Unidos**, 1946 **Itália**, 1954 **Portugal**, 1962 **Alemanha**, 1978 **Espanha**, 1978 **França**, 1992 **Holanda**, 1995	No ano de sua publicação, *Angústia* recebeu o Prêmio Lima Barreto, conferido pela Revista Acadêmica
1938	**Vidas Secas** romance	**92ª**	**Argentina**, 1958 **Polônia**, 1950 **República Tcheca**, 1959 **Rússia**, 1961 **Itália**, 1961 **Portugal**, 1962 **Estados Unidos**, 1965 **Cuba**, 1964	Em 1962, *Vidas Secas* recebeu o Prêmio da Fundação William Faulkner (EUA) como livro representativo da Literatura Brasileira Contemporânea

			França, 1964 **Alemanha**, 1965 **Dinamarca**, 1966 **Romênia**, 1966 **Hungria**, 1967 **Bulgária**, 1969 **Flamengo**, 1971 **Espanha**, 1974 **Turquia**, 1985 **Suécia**, 1993 **Holanda**, 1998	
1939	**A Terra dos Meninos Pelados** conto infanto-juvenil	**29ª**	**nd**	No ano de sua publicação, *A Terra dos Meninos Pelados* recebeu o Prêmio de Literatura Infantil do Ministério da Educação
1942	**Brandão Entre o Mar e o Amor** romance	**nd**	**nd**	Escrito em parceria com Jorge Amado, José Lins do Rego, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz. A parte escrita por Graciliano Ramos intitula-se **Mário**
1944	**Histórias de Alexandre** contos do folclore infanto-juvenil	**nd**	**nd**	Pela Editora Leitura - RJ
1945	**Infância** memórias	**37ª**	**Argentina**, 1948 **França**, 1956 **Portugal**, 1965 **Inglaterra**, 1979	
1946	**Histórias Incompletas** contos	**única**	**–**	Volume composto pelos contos **Um ladrão**, **Luciana**, **Minsk**, **Cadeia**, **Festa**, **Baleia**, **Um incêndio**, **Chico Brabo**, **Um intervalo**, **Venta-**

				romba
1947	**Insônia** contos	**29ª**	**Portugal**, 1963 **França**, 1998	
1953	**Memórias do Cárcere** memórias - 2 volumes	**37ª**	**França**, data não disponível	
1954	**Viagem** crônicas	**20ª**	**nd**	
1962	**Linhas Tortas** crônicas	**19ª**	**nd**	
1962	**Viventes das Alagoas** quadros e costumes do Nordeste	**18ª**	**nd**	Os famosos relatórios de prestação de contas, que fazem parte deste livro, também foram publicados em separado em 1994 sob o título **Relatórios**, pela Editora Record
1962	**Alexandre e outros Heróis** contos e outros	**44ª**	**nd**	**Alexandre e Outros Heróis** é o nome que foi dado à reunião de três obras: **Histórias de Alexandre** (contos do folclore infanto-juvenil), **História da República** (sátira à história do Brasil, inédita até então) e **A Terra dos Meninos Pelados** (infantil)
1984	**O Estribo de Prata** infantil	**4ª**	**nd**	Uma das **Histórias de Alexandre**, publicada em separado na coleção **Abre-te Sésamo** da Editora Record
1992	**Cartas a Heloísa** correspondência	**3ª**	**nd**	Edição comemorativa ao centenário de nascimento de Graciliano Ramos

ANEXO D – E-MAIL DA EDITORA GALLIMARD

Mensagem recebida por dorian.astor@gallimard.fr em 25 de agosto de 2010 :

Prezada senhora,
A menção copyright © 1936 é a da edição brasileira regida pelos direitos do autor.
As edições Gallimard publicaram o texto em francês apenas em 1986.
Cordialmente,

Dorian Astor
Service de Littérature Etrangère
Edition Gallimard
5, rue Sébastien Bottin
75328 Paris cedex 07
Editions Gallimard
Tél : 0033.(0)1.49.54.42.65
Fax : 0033.(1)1.49.54.43.78

Chère Madame,
La mention de copyright © 1936 est celle de l'édition brésilienne régie par les droits d'auteur.
Les Editions Gallimard n'ont traduit et publié le texte en français qu'en 1986.

Bien cordialement,
Dorian Astor
Service de Littérature Etrangère
Edition Gallimard
5, rue Sébastien Bottin
75328 Paris cedex 07
Editions Gallimard
Tél : 0033.(0)1.49.54.42.65
Fax : 0033.(1)1.49.54.43.78

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C111s

Vieira, Raquel Lima Botelho Casillo

São Bernardo em língua francesa: uma tradução informada / Raquel Lima Botelho Casillo Vieira; orientador Mário Laranjeira. - São Paulo, 2012.

217 f.

Tese (Doutorado)- 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. Tradução. 2. Graciliano Ramos. 3. *São Bernardo*. 4. Retradução. I. Laranjeira, Mário, orient. II. Título