

O Brasil em Oran: leitura crítica da tradução de Graciliano Ramos do romance *La peste*, de Albert Camus.

Prof. Dr. Germana Henriques Pereira de Sousa¹ (UnB)

Resumo:

Trata-se de realizar uma leitura crítica da tradução do romance La peste, de Albert Camus, realizada por Graciliano Ramos, procurando antes elaborar uma contextualização histórica da tradução no Brasil: a produção literária e suas relações com a tradução num país periférico.

Palavras-chave: sistema literário brasileiro, formação da literatura brasileira e a tradução; a tradução e as relações centro-periferia.

Introdução

O romance *La peste* [1] começou a ser escrito por Albert Camus durante os primeiros anos da guerra. Embora uma primeira versão tenha sido concluída em 1943, o romance só foi publicado em 1947. Nascido sob o signo do grande desastre humanitário que representou a Segunda Guerra Mundial, o romance traz consigo essa carga do trágico que assolou as populações durante esse período, tendo feito, sobretudo por essa razão, um imenso sucesso de público quando finalmente foi publicado. Ambientado em Oran, na Argélia, país natal de Camus, o romance retrata a seu modo a experiência do isolamento vivida pelos argelinos, vítimas de uma epidemia de febre tifóide nos anos de 1941 e 1942. Substituindo o tifo pela peste, Camus retoma uma referência da literatura mundial, mas também bíblica, pois o flagelo da Peste é visto como um castigo divino, uma condenação. Trata-se, pois, de escapar do flagelo pela esperança na humanidade, na redenção do homem. O médico Rieux, narrador testemunha do romance, será aquele que elevará essa chama da esperança no homem.

A tradução desse romance no Brasil foi encomendada a Graciliano Ramos por José Olympio e publicada em 1950. Vale salientar a importância da empreitada já que Graciliano não era um tradutor contumaz¹; e talvez aí esteja, justamente, o interesse de se estudar essa tradução que, em muito destoa do conjunto das traduções brasileiras de obras canônicas francesas, no que se refere à obediência à norma padrão, ao cultismo, e à estrangeirização da língua portuguesa, características da maior parte dessas traduções (Milton, 2002) [2]. É importante salientar igualmente, ainda que brevemente, o parentesco intelectual de Camus e Ramos, dois escritores empenhados na história de seu tempo, e conscientes de seu momento histórico; e a semelhança dos estilos: as frases curtas, o tom seco, a correção sintática aliada à presença de localismos, a acuidade narrativa, entre tantos outros traços, mas também tantas outras diferenças.

1 A tradução no Brasil: o fenômeno literário e a tradução num país periférico.

Itamar Even-Zohar [3], comparatista e teórico da tradução da Escola de Tel-Aviv, estuda a tradução como elemento componente do sistema literário de uma nação, situando-a dentro das relações que se estabelecem no âmbito dos polissistemas e das relações entre centro e periferia. Desde os anos 70, com a teoria dos polissistemas, e mais tarde, nos anos 80, com as pesquisas de Lefevere, os estudos da tradução deixaram a esfera de atuação meramente lingüística para voltar-se para o que gira em torno da produção literária, as margens da literatura, tal como a definimos, dentro de sua

¹ Graciliano Ramos traduziu apenas mais uma obra, *Memórias de um Negro*, de Booker T. Washington, em 1940, pela Editora Nacional. (cf. <http://www.graciliano.com.br/bibliogr.html>).

cadeia de relações com o político, o social, e o cultural; ou seja, nas lutas centro-periferia. Fundamenta-se nos Formalistas russos e nos Estruturalistas tchecos (o crítico cita importantes trabalhos de Chklovsky, Eikhenbaum). Zohar ressalta a imensa contribuição dos trabalhos das escolas tcheca e russa, que em oposição à escola de Genebra, de onde veio Saussure, souberam destacar a natureza dinâmica do sistema. Partindo dessa base, reflete igualmente sobre o lugar da tradução no sistema literário. O cerne da questão é: há um sistema literário particular composto a partir de obras traduzidas? Ou ainda: as obras traduzidas formam um sistema literário? Para se responder a essas perguntas é preciso partir da análise das obras e de suas relações com o sistema dominante (a formação do cânone). Segundo ele, a obra traduzida poderia ocupar um lugar primário, quando influi diretamente na formação do cânone local, ou seja, quando o sistema literário de chegada ainda está se consolidando ou quando busca por novos modelos em fontes estrangeiras e não na literatura local. De acordo com Zohar, a obra traduzida ocuparia um lugar secundário no sistema literário de chegada quando é adaptada segundo os códigos vigentes do sistema receptor. Conforme afirma Milton (1998) [4], a tradução ocupa uma posição secundária no sistema de chegada quando o tradutor tenta “encontrar modelos já prontos para o texto traduzido: acomoda o texto estrangeiro ao texto traduzido”.

Os desdobramentos dessas relações sendo extremamente diversos [5], vamos citar apenas dois exemplos ilustrativos. O primeiro, sobre o qual voltaremos mais adiante, e que diz respeito ao sistema literário brasileiro como sistema receptor, é indicado por Candido, em “Os primeiros baudelairianos” [6], que mostra como os primeiros tradutores da obra do poeta francês introduziram o realismo na poesia brasileira, por uma consequência secundária do ato tradutório.

O segundo exemplo é fornecido pela literatura alemã. Goethe via o tradutor como um mediador de culturas que tinha importante papel a desempenhar na composição da chamada *Weltliteratur*, ou literatura-mundo, cujo conceito aditivo seria a soma das diversas literaturas nacionais [7]. Assim, para o poeta alemão, a tradução seria um dos instrumentos da constituição da universalidade. Berman [8] lembra que, para os poetas alemães, a tradução não somente permite a ampliação das fronteiras do saber, da língua e do pensamento, como também permite a confrontação com o estrangeiro, o Outro, sem o que a humanidade fenece. Se for, pois, pela confrontação, pela comparação que o homem pode encontrar seu lugar no mundo, a tradução é o instrumento indispensável. A própria experiência de Goethe como tradutor e autor traduzido é para ele reveladora de uma experiência única, a de ler sua produção literária em outra língua. Para o poeta alemão, a obra traduzida é regenerada e potencializada.

Para melhor compreendermos o lugar da tradução na formação de uma literatura como a nossa, definida por Antonio Candido como uma literatura derivada, um galho da literatura portuguesa, dependente, por sua vez, da literatura européia, é preciso compreender como se formou o sistema literário brasileiro e qual a relação que foi aí estabelecida com a tradução.

1.1 Dialética local/cosmopolita e a tradução

Antonio Candido estuda a formação de nossa literatura a partir da dialética localismo/cosmopolitismo, que constitui uma grande contribuição para o avanço da compreensão do fenômeno literário no país periférico e dependente que é o Brasil. Candido distingue na Literatura brasileira um duplo movimento de formação:

De um lado, a visão da nova realidade que se oferecia e devia ser transformada em ‘temas’, diferentes dos que nutriam a literatura da metrópole. Do outro lado, a necessidade de usar de maneira por vezes diferentes as ‘formas’, adaptando os gêneros às necessidades de expressão dos sentimentos e da realidade local. (Candido, 1997, p. 12) [9]

As obras literárias produzidas no Brasil são assim parte de um processo formativo de uma literatura derivada, que, todavia, acaba por imprimir a essa produção, um timbre próprio. (Candido, 1997, p. 12). Isso acontece quando se forma no país uma tradição literária local. Os escritores brasi-

leiros enfrentavam um desafio: traduzir a matéria local sem, contudo, abandonar a forma literária importada. A tradição local se forma quando a dialética local versus cosmopolita se estabelece dentro do sistema literário. O sistema literário é a tripla articulação dinâmica de um conjunto de autores, que são os produtores das obras, de um público consumidor real, os leitores, e das obras. Quando uma obra se articula com as outras obras e cria uma tradição, forma-se o sistema. Sendo assim, é somente na segunda metade do século XVIII, que, de acordo com Candido, o tríptico autor-obra-público se estabelece no Brasil. Antes dessa data emblemática, havia apenas manifestações literárias (Candido, 1997, p. 13).

No Brasil a tradução sempre foi importante. Foi igualmente a partir da tradução dos grandes clássicos da literatura universal que foi se formando a língua literária nacional, o público leitor brasileiro, e foi se forjando no Brasil o sistema literário brasileiro.

Em *Estrutura literária e função histórica* [10], Antonio Candido mostra como Basílio da Gama e Frei José de Santa Rira Durão foram considerados pelos românticos como precursores de uma tendência nacional, aquela de valorizar e destacar aspectos locais de nossa cultura, no caso, o índio. Para o Romantismo, era importante criar um passado literário para o Brasil, de forma que o país pudesse ser culturalmente distinto de Portugal, já que era diferente da metrópole com relação ao meio físico e humano:

Era preciso mostrar que tínhamos uma literatura, exprimindo características que se julgavam *nacionais*; [...]. Ser bom, literariamente, significava ser *brasileiro*; ser *brasileiro* significava incluir nas obras o que havia de específico do país, notadamente a paisagem e o aborígene. Por isso o indianismo aparece como timbre supremo da brasilidade, e a tarefa crítica se orientou, desde logo, para a sua busca retrospectiva, procurando sondar o passado para nele localizar os *verdadeiros* predecessores [...]. (Candido, 2000, p. 171) [grifos do autor].

Pelo que se depreende das palavras do crítico brasileiro, era preciso estabelecer uma genealogia para esse país sem tradições, que era o Brasil. Assim, *O Caramuru*, de Durão, publicado em 1781, e cuja recepção foi à época bastante moderada, foi alçado a precursor do indianismo pelos românticos. Na origem desse aproveitamento e adequação de um mito próprio para o momento pós-independência estavam os franceses que sublinharam em primeira mão o **caráter especificamente nacional** da obra. De fato, Candido relata que Ferdinand Denis, no seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, definiu a teoria do romantismo brasileiro, alçando o *Caramuru* não só como paradigma de “literatura nacional”, mas também para a poesia produzida no novo continente (Candido, 2000, p. 185). O interessante desse percurso às avessas é o papel que vai desempenhar para a afirmação desse timbre nacional do *Caramuru* a sua tradução/adaptação em prosa, da obra épica para o francês, realizada em 1829, por François Eugène Garay de Monglave, como também a publicação de um romance de Gavet e Boucher, de 1830, *Jakaré-Ouassu*, escrito a partir de uma adequação temática do *Caramuru*. Segundo esse ponto de vista, Candido afirma que

A tradução é da maior importância para elucidar o nosso tema. Esclareçamos, previamente, que ela pode ou não ter sido difundida no Brasil; que, mesmo, pode ou não ter influído diretamente, embora seja provável que sim, pois Monglave protegeu e encaminhou o grupo de reformadores literários brasileiros que, de Paris, ensaiavam renovar as nossas letras. [...] O certo, porém, é que sua versão é de natureza a ter encaminhado o *Caramuru* para o aproveitamento romântico, de que nos ocupamos; e isto basta para considerá-la uma etapa significativa. (Candido, 2000, p. 185)

O aproveitamento do texto poético de Durão para a prosa em língua francesa, vertida por Monglave, consistiu num processo de descaracterização, conforme explicita Candido, que imprimiu ao texto um “caráter intermediário”, definindo-o quanto ao gênero como um *roman-poème*. Essa adaptação, assim como o romance de Gavet e Boucher, *Jakaré-Ouassu*, e a análise feita por Denis

no seu *Resumé*, aproximam a obra brasileira de Durão do momento romântico francês e da obra de sua figura de proa Chateaubriand, ressaltando nessas obras o choque proveniente do encontro entre as culturas européia e autóctone, exatamente aquilo que o poema de Durão escamoteava (Candido, 2000, p. 188). O caráter de paradigma alcançado pelo poema épico *Caramuru* para o movimento romântico brasileiro só foi possível, portanto, pelas vias tortuosas da tradução/adaptação/recepção da obra em território francês, que, por meio de uma leitura crítica e empenhada em definir uma tradução e um passado para uma literatura que ainda estava por se consolidar, conseguiu estabelecer uma nota específica para aquele momento do sistema literário brasileiro, a saber, o nacionalismo, o indianismo.

A tradução nesse caso, assim como a recepção crítica da obra na cultura de chegada, feita pela cultura dominante, numa via de mão dupla, em que o olhar do receptor gera na cultura de partida algo novo, inusitado, passa a se tornar elemento central do sistema literário, uma vez que é impossível desvincular a relação autor-obra-público da tradução. Dito de outro modo, a tradução de uma obra desprezada brasileira pelo processo da tradução para a língua francesa é alçada a paradigma do caráter nacional de que deveria se revestir nossa literatura durante o romantismo, e esse fato gera por sua vez toda uma série de obras que passam então a reconhecer-se nesse passado e a reivindicá-lo. A tradução, nesse caso, exerceu importante papel na criação, fundação de novas formas literárias nacionais, e influenciou os movimentos estéticos.

No Brasil do século 19, segundo Candido, o gesto dos primeiros imitadores e tradutores de Baudelaire, os “primeiros baudelairianos”, acabou gerando algo de novo no cenário literário nacional. A incapacidade de imitarem o modelo – Baudelaire- à perfeição, gerou uma coisa nova. Candido sinaliza o fato de que na poesia dos baudelairianos da primeira safra, a partir dos anos de 1870 e início dos anos de 1880, embora sendo poetas secundários,

a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase (...). Isso foi possível inclusive por causa de uma certa deformação, como as que em toda influência literária tornam o objeto cultural ajustado às necessidades e características do grupo que o recebe e o aproveita (Candido, 2003, p.24-25) [11].

Ao imitarem o modelo, ressaltaram apenas alguns aspectos da poética baudelairiana, como o satanismo ou a carne, deformando-os. Aliando agressividade erótica e radicalismo independentista, os jovens imitadores transformaram num “grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado, visto por um pedaço (...) que favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais” (Candido, 2003, p. 26). Isso serviu de base para a desestabilização do Romantismo, que naquele momento já pendia para o declínio. Resumindo, o caráter imitativo dessa poesia serviu para que os poetas realistas “assimilassem algo da modernidade de Baudelaire na medida em que se inspiraram nele para afirmar o tempo presente e seus problemas, contra o refúgio no ego e na história, como tinham feito os românticos” (Candido, 2003, p. 38).

O traço desses tradutores analisados por Antonio Candido parece colocar a tradução, tanto a obra traduzida como o processo tradutório, numa relação dialética diferente daquela estabelecida por Zohar quando define a relação de dependência entre as culturas produtoras dos países centrais e as culturas receptoras periféricas, afirmando que as obras traduzidas ocupam um lugar primário no sistema literário receptor quando influem diretamente na formação do cânone local. De fato, aqui, apesar dessas traduções terem influído na formação do cânone nacional, o crítico paulista parece demonstrar que o processo receptor das obras traduzidas e o próprio ato criador que engendra a tradução são empenhados, ainda que inconscientemente, uma vez que ocasionaram de forma inesperada e dialética a possibilidade de existência de outras obras e de outros movimentos estéticos que, embora oriundos das formas importadas dos países centrais, criaram algo novo, imprimindo às obras brasileiras um timbre próprio, embora elas continuem sendo parte de uma literatura derivada. É

a esse processo que Candido nomeia a dialética do local/universal, em que os dois aspectos são parte constitutiva da obra.

1.2 O paradigma machadiano da tradução

Apesar disso, nem sempre a tradução teve o lugar assinalado por Candido nos casos acima relatados. O mais das vezes, a tradução no Brasil define-se de acordo com o modelo estabelecido por Zohar, evidenciando mais ainda a relação de dependência, sem contudo ter nenhuma contribuição para a formação do cânone. Essas obras traduzidas são recebidas apenas como canônicas, determinando um modelo de gosto ou de estilo.

É nessa perspectiva que Lia Wyler afirma que se traduziu muito no Brasil do século 19. Segundo ela, de 1830 a 1854 foram traduzidos 74 romances de folhetim. Essa intensidade da prática tradutória de folhetins levou os escritores a “adotarem recursos técnicos provenientes destas traduções” (Wyler, 2003, p. 92) [12]. Por outro lado, a inflação tradutória provocou um fenômeno interessante, pois muitas dessas obras traduzidas não foram assumidas pelos autores.

A popularidade do gênero alcançou inclusive grandes escritores brasileiros, conforme Wyler, tais como José de Alencar e Machado de Assis. Porém, a acuidade crítica deste último e a percepção de que as traduções literais sem nenhum critério de adequação à situação nacional não contribuiriam em nada ao processo formativo de nossa literatura fizeram-no observar:

Em geral aqui o folhetinista é todo parisiense; torce-se a um estilo estrangeiro, e esquece-se, nas suas divagações [...] de que está num *mac-adam* lamacento [...]. Força é dizê-lo: a côr nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil. (Machado de Assis², apud Wyler, 2003, p. 93)

Em *Presente, Passado e Futuro da Literatura*, texto de 1858, Machado argumenta que no Brasil teríamos romance e poesia; mas não teatro. A razão disso estaria na imensa quantidade de traduções diretas do teatro francês. Machado censura o pendor para a literalidade das traduções: “Para que essas traduções enervando a nossa cena dramática? Porque essa inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade?” (Machado de Assis, 1858[13]).

O que Machado chama de **localidade** é o componente local do qual fala Candido. Já se vê que a preocupação de Machado era a formação de um teatro nacional e, nesse caso, a tradução imediata de peças estrangeiras, sem a inclusão de elementos locais, em nada contribuía para isso. Em *Idéias sobre o teatro*, acrescenta que o tradutor dramático é “um criado de servir que passa, de uma sala para outra, os pratos de uma cozinha estranha” [14]. De acordo com Sergio Bellei, Machado, ao verter *The Raven, O corvo*, de Poe, não copia nenhum dos efeitos especiais do autor. Derrubando as barreiras entre original e tradução, apropria-se da forma estrangeira e estabelece um paradigma para as traduções brasileiras de obras estrangeiras que leva em conta os elementos locais. Nesse contexto, segundo Bellei, “o escrito na colônia não pode fugir às origens da metrópole, mas pode começar novamente e tentar assegurar-se de que a literatura do país colonizado não seja mero epígono da matriz européia” (Bellei apud Milton, 2002: 151).

1.3 A Tradução nos anos 30/40: estrangeirizar ou domesticar?

No Brasil dos anos 30 e 40, as editoras José Olympio e Globo tiveram importante papel na divulgação e difusão de obras literárias, dos clássicos à literatura para jovens, policial e de ficção científica. Segundo Jonh Milton [15], os anos 30 foram a década de ouro da tradução, graças ao incentivo do Governo Vargas, que criou o Instituto Nacional do Livro e várias bibliotecas. Vale ressaltar o sucesso absoluto da criação de coleções de obras traduzidas, como a coleção Nobel. Grandes escritores viravam tradutores empregados pela ed. Globo, que desse modo lhes proporcionava

² Apud Wyler (2000, p. 104). Machado de Assis. *Crônicas, crítica, poesia, teatro*. São Paulo: Cultrix, 1961.

uma nova fonte de renda. O papel dessas publicações era popularizar a leitura dos clássicos universais, o acesso à leitura de públicos não-especialistas e a grande circulação de obras (por exemplo, a tradução de Proust por Mário Quintana foi um dos best-sellers da Ed. Globo com 66 mil exemplares publicados). Visava também formar um público leitor, disseminar a cultura estrangeira; alçar os leitores brasileiros ao patamar internacional de modo a que se sentissem parte de um conjunto cultural mais amplo: o dos leitores das letras clássicas universais. Era igualmente uma forma de disseminar as grandes obras da literatura nacional, que eram publicadas em coleções conjuntas com as obras estrangeiras; um modo de autorizar as obras nacionais, de atribuir a elas um valor. Milton resalta ainda a importância do Clube do Livro, que fazia o que ele chama de “tradução de fábrica”, em oposição à “tradução artesanal”, promovida pelas grandes editoras e adaptações. Tinham um ponto de vista desenvolvimentista e positivo da situação nacional, visando atingir um público mais amplo que não tinha acesso às obras estrangeiras no original (Milton, 2002).

Para esses escritores/tradutores, todavia, colocava-se um problema. Muitas vezes as escolhas tradutórias iam na contramão dos movimentos literários locais, como o modernismo e a depuração da linguagem poética. Havia para alguns uma atitude de respeito diante do texto original. Assim, até mesmo grandes escritores brasileiros seguiam em suas traduções para o vernáculo a recomendação em voga: a obediência à norma culta, às regras do bom português recomendado pelos gramáticos a ponto de sacrificar a legibilidade. Segundo Maria Tymozcko, trata-se de um fenômeno comum nas traduções nos países periféricos ou subalternos, salientando que nas traduções para uma língua minoritária, contrariamente à fluência que ocorre na tradução entre línguas de países europeus, a obediência à norma filológica continuava importante. Para evitar que a tradução sirva de instrumento de colonização cultural, Tymozcko propõe “formas pelas quais a tradução pode ser usada para maior efetividade política”, por meio da introdução do que ela chama de “termo marcante” – cujo papel seria o de “superar a dualidade de domesticar e estrangeirizar a tradução”. São conceitos-chave que ao invés de normalizar o texto, ressaltam de forma inovadora aspectos da cultura estrangeira. (Tymozcko apud Milton, 2002: 155)

Estudos da tradução hoje já nos permitem pensar a tradução de um ponto de vista mais dialético. Venutti defende a estrangeirização em detrimento da fluência. Isto porque nos países hegemônicos, como França e Inglaterra, a tendência sempre foi realizar uma tradução fluente. Ou seja, homogênea, que desse ao leitor a impressão de o texto ter sido produzido na língua nacional. Quando muito, se acordavam algumas palavrinhas na língua estrangeira para fazer *couleur locale* ou proporcionar ao leitor um *dépaysement*. Todavia, outros teóricos da tradução chamam a atenção para o fato de que do ponto de vista das culturas subalternas essa reivindicação de Venutti não cabe, porque nestas culturas, estrangeirizar as traduções seria mais uma vez se submeter à cultura dominante (cf. Maria Tymozcko, apud Milton, 2002: 157), seguindo as regras filológicas do texto de partida, pela imitação pura e simples do estilo, das fórmulas lingüísticas etc. Podemos dizer que na literatura brasileira esse é um fenômeno de 2 gumes – que pode ser entendido como a dialética do universal e do local, proposta por Candido. De acordo com Jonh Milton, há nas traduções brasileiras, de modo geral, uma obediência ao padrão culto da língua, ausência de tradução de dialetos, e de referências de cunho escatológico ou sexual. Trata-se de uma homogeneização da linguagem, e isto apesar das excelentes traduções feitas no Brasil.

Mas trata-se de questão espinhosa, pois superar a dualidade é desafiador. As obras traduzidas estrangeirizadas, por sua vez, longe de alcançar o intento, poderão ser malogradas, uma vez que o estranhamento que provocam poderá ser associado, segundo Milton, “ao discurso autoritário dos livros didáticos ou da linguagem legal” (Milton, 2002).

Acredito que o ponto de vista adotado por Machado de Assis em suas traduções, segundo afirma Bellei, ajuda-nos a entender a tradução que Graciliano faz do romance *La peste*, de Camus.

2 La peste: entre história e ficção

Logo no prólogo de *La peste*, uma voz que ainda não sabemos de quem é, anuncia à sua maneira, o modo narrativo do romance, e por aí, a sua teoria narrativa, que, como o leitor desconfia, é também a de Camus:

*[...] un historien, même s'il est un amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens: son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains. Il se propose d'y puiser quand il le jugera bon et de les utiliser comme il lui plaira. Il se propose encore... Mais il est peut-être temps de laisser les commentaires et les précautions de langage pour en venir au récit lui-même. La relation des premières journées demande quelque minutie. (Camus, *La peste*, p. 11)*

De fato, com isso o narrador apresenta a história que será contada como uma **crônica** e a si mesmo como um **historiador**, estabelecendo de imediato com o leitor um pacto de autenticidade. O uso da terceira pessoa será mantido durante todo o texto até a revelação final de que o médico Rieux é o narrador testemunha, ao assumir finalmente a primeira pessoa. A terceira pessoa confere ao texto à impessoalidade e objetividade requeridas pela crônica ou pelo texto histórico. Todavia, esse paradigma será quebrado pela revelação dessa primeira pessoa que foi escamoteada da narração, mas que se esconde no jogo dos pronomes pessoais, nas entrelinhas do processo enunciativo. De fato, o prólogo procura situar no tempo e no espaço, Oran, Argel, nos anos de 1940, e os eventos que passarão a ser narrados a partir de um ponto de vista que se anuncia como privilegiado. Todavia, o narrador exhibe uma possível fratura nesse pacto de autenticidade:

*Ces faits paraîtront bien naturels à certains et, à d'autres, invraisemblables au contraire. Mais, après tout, un chroniqueur ne peut tenir compte de ces contradictions. Sa tâche est seulement de dire : « Ceci est arrivé », lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout un peuple, et qu'il y a donc des milliers de témoins qui estimeront dans leur coeur la vérité de ce qu'il dit. (Camus, *La peste*, p. 14)*

A contradição é aqui estabelecida entre os fatos que podem parecer naturais ou inverossímeis ao leitor. E remete à epígrafe de Daniel Defoe:

Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas. (La peste, p. 14)

De fato, por meio da epígrafe o autor-narrador revela a parte de invenção, de imaginário, inerente a toda obra de arte, independentemente de seu caráter verossímil ou não. A relação que uma obra estabelece com a realidade, com o extra-literário, não a define como mais ou menos realista. Apenas o modo de fatura da obra, a sua estrutura interna, é que pode estabelecer essa relação. De acordo com Lévi-Valensi, “a crônica reivindica, dessa forma, o direito à invenção, ao imaginário, ao simbólico, legitimando-os pela razão, sem contudo renunciar à representação daquilo que “*existe réellement*”. Assim, essa “crônica realista de uma epidemia imaginária visa muito mais a desvelar a realidade do que a tomá-la como ponto de partida”. (In Camus, *Pléiade*, 2006, p. XLIV) [16] [minha tradução].

Ao final do relato, o médico – narrador/testemunha/personagem privilegiado, uma vez que sendo médico pode estar à frente dos eventos – revela sua identidade, assumindo seu papel, não mais de cronista objetivo dos eventos, mas agora de testemunha da história que precisa ser contada, por uma razão sobretudo moral, como um “dever de memória” com relação àquelas pessoas que foram vítimas do flagelo da peste, no âmbito ficcional, mas também da perseguição nazista e de todas as outras opressões que já ocorreram e ocorrem na história. Segundo Lévi-Valensi, é nesse momento que Rieux se faz um porta-voz de seu criador, que escreveu em 1948, “*Qui répondrait en ce monde à la terrible obstination du crime, si ce n'est l'obstination du témoignage*” (Camus, *Persécutés, persécuteurs*, 1948, *Actuelles II; Pléiade Essais*, p. 719).

A crônica *A peste*, já se vê, não remete apenas à situação de barbárie vivida durante a perseguição nazista, mas também deixa transparecer nas entrelinhas a fragilidade da Argélia francesa, renunciando seu fim trágico.

Conclusão: O Brasil em Oran

O título acima quer traduzir, a seu modo, a abordagem tradutória que Graciliano Ramos faz o verter para o português do Brasil, sob encomenda, o livro de Camus. De fato, talvez sem nenhuma intencionalidade prévia, Graciliano Ramos faz uma tradução que traz para perto do leitor brasileiro, de ontem e de hoje, a obra consagrada de Camus, que trazia para o Brasil, em sua travessia do Atlântico, uma representação dos tristes eventos da Segunda Guerra. A tradução levantou algumas questões justamente porque ia na contramão da linha tradutória em voga, como dissemos anteriormente. Aqui, Graciliano traduz os nomes próprios (os pré-nomes), para o português, quando convém, e adapta várias referências culturais. A **liberdade** que toma com relação ao texto advém certamente do fato de não ser um tradutor profissional. E é/foi essa abordagem do texto que para muitos representa um problema. O ponto de vista aqui adotado vai além dessas questões de erros e acertos, pois como diz o Berman muito bem, o tradutor, e obviamente o crítico, devem sair da esfera da ambigüidade, já que ela é inerente à prática tradutória [17].

Com efeito, muito se comentou sobre os possíveis e prováveis **deslizes** cometidos por Graciliano Ramos. A despeito disso, vale salientar algumas particularidades de *A peste*. A primeira delas, diz respeito à linguagem adotada por Graciliano. Embora se deva levar em conta a década em que o texto foi escrito, o começo dos anos 50, o texto traz as marcas do estilo de Graciliano. O vocabulário, por vezes regional, imagens que ressaltam o clima de tensão do isolamento e do medo da morte. Logo no início do romance, vemos a seguinte tradução da cena em que um rato doente aparece pela primeira vez. A intenção do narrador de Camus é fazer o leitor compreender que ali se instaura um suspense, uma suspeita. Algo que se tornará essencial para a continuidade da narrativa e o desenrolar da história, já que o narrador coloca o objeto de seu relato como eventos muitos particulares que ocorreram em Oran:

Le matin du 16 avril, le docteur Bernard Rieux sortit de son cabinet et buta sur un rat mort au milieu du parlier. Sur le moment, il écarta la bête sans y prendre garde et descendit l'escalier. Mais, arrivé dans la rue, la pensée lui vint que ce rat n'était pas à sa place et il retourna sur ses pas pour avertir le concierge. Devant la réaction du vieux M. Michel, il sentit mieux ce que sa découverte avait d'insolite. (...) Le soir même, Bernard Rieux, debout dans le couloir de l'immeuble, cherchait ses clefs avant de monter chez lui, lorsqu'il vit surgir, du fond obscur du corridor, un gros rat à la démarche incertaine et au pelage mouillé. La bête s'arrêta encore, tourna sur elle-même avec un petit cri et tomba enfin en rejetant du sang par les babines entrouvertes. Le docteur la contempla un moment et remonta chez lui. (La peste, p. 13)

Como se vê, o aparecimento do rato é algo insólito, que vem perturbar a paz de uma cidade pacata. A cena se passa no espaço-tempo de um dia, entre a saída para o trabalho e a volta do Doutor Rieux para casa. O texto em francês, narrado no *passé simple*, traça um sucedâneo de movimentos cometidos pelo rato até a sua morte. A expressão *petit cri* quebra ligeiramente o ritmo de suspense e instaura um tom do insólito, do estranho. A palavra *cri* é usada para pessoas e não para animais. A indiferença do médico ao evento é também surpreendente.

Graciliano verte este trecho como segue:

A 16 de abril pela manhã, o doutor Bernardo Rieux saiu do gabinete e viu no pátio um rato morto. Sem ligar importância ao caso, afastou o animal e desceu a escada. Mas, chegando à rua, veio-lhe a idéia de que o rato não estava no lugar próprio e voltou para avisar o porteiro. Ante a reação do velho Miguel, viu bem que o

seu achado era realmente insólito. (...) No mesmo dia, à tarde, Bernardo Rieux procurava as chaves antes de subir, quando viu, no fundo escuro do corredor, um rato enorme de andar incerto e pêlo molhado. O bicho parou, tentou equilibrar-se, correu para o médico, parou de nôvo, deu uma cambalhota e, com um gritinho, aquietou-se, os beijos tintos de sangue. O doutor estêve um momento a examiná-lo e subiu. (A peste, p. 13)

Vale ressaltar sucintamente aí alguns pontos. O tom de insólito é mantido, inclusive com a preservação da expressão no diminutivo *gritinho*. Porém, o trecho seguinte, *com os beijos tintos de sangue*, insere no texto uma carga mais dramática que aquela presente no texto em francês, pois a expressão em português é mais rara e mais impactante. O trecho equivalente em francês soa mais comum. O insólito não está na construção lingüística, mas na própria cena. O exemplo acima vale como ilustração para vários momentos do texto em que o mesmo procedimento se repete.

Vejamos agora outro exemplo do modo de abordagem de Graciliano para essa tradução:

Le soir, lorsqu'ils quittent leurs bureaux, ils se réunissent à heure fixe dans les cafés, ils se promènent sur le même boulevard ou bien ils se mettent à leurs balcons. Les désirs des plus jeunes sont violents et brefs, tandis que les vices des plus âgés ne dépassent pas les associations de boulomanes, les banquets des amicales et les cercles où l'on joue gros jeu sur le hasard des cartes. (La peste, p. 12) [grifo meu]

À noite, fechados os escritórios, reúnem-se a hora certa nos cafés, passeiam na avenida ou se debruçam à varanda. Os desejos dos mais novos são violentos e rápidos; os vícios dos mais velhos não excedem **as associações de futebol, os banquetes familiares**, os círculos onde se arrisca muito nas cartas, em jogos de azar. (A peste, p. 10):

O trecho grifado chama a atenção para o que poderia ser considerado um desvio na tradução de Graciliano. Todavia, o contrasenso cometido aqui, talvez involuntariamente, talvez não, resulta num processo muito interessante. Talvez sem querer, Graciliano coloca no mesmo plano de relevância cultural *les associations de boulomanes* e **as associações de futebol**. Como se vê, o tradutor vale-se da estratégia que faz equivaler uma expressão à outra, não pela tradução literal, mas por um procedimento que resgata a importância cultural dessa prática esportiva na Argélia, e em todo o mediterrâneo, muito praticada até hoje, à prática do futebol no Brasil. O lugar que cada um dos esportes ocupa na vida cultural de cada comunidade é o que é resgatado aqui nesse pseudo-contrasenso do tradutor. O acerto é maior do que o desvio. O *jeu de boules*, também chamado de *jeu de pétanques* [18], é muito praticado na França inteira, particularmente no sul do país, onde também reside grande parte da comunidade árabe, originário da África do Norte. No Brasil, um jogo que equivale a esse é o **jogo de bocha**, praticado no sul do Brasil, e muito pouco conhecido no restante do país. Inclusive, Houaiss dá a palavra **bocha**, como um regionalismo [19]. Assim, fazer a referência ao futebol como um esporte que, no Brasil, seria equivalente ao **jeu de pétanques**, em Oran, permitiu ao texto de Graciliano colocar o Brasil em Oran. Dito de outro modo, a adaptação para um referência mais conhecida dos brasileiros da década de 50 permitiu, por vias inesperadas, colocar o futebol nos hábitos dos habitantes de Oran. O mais curioso é que hoje o futebol é um esporte extremamente praticado no Norte da África, e muitos dos maiores jogadores franceses são de origem magrebina. Ninguém que conheça minimamente a França e a Argélia de hoje se espantaria com essa referência ao futebol. Por vezes, o desvio do tradutor, se esse tiver sido o caso na tradução de Graciliano Ramos, pode se constituir num grande acerto. E este é um paradoxo inerente à prática tradutória, incontornável.

Referências Bibliográficas

- [1] CAMUS, A. *La peste*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2006.
- [2] MILTON, J. *O clube do livro e a tradução*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- [3] EVEN-ZOHAR, I. . “Polysystem Theory”. *Poetics Today*, 1972, I, 1-2: 287-310. As referências a este texto serão feitas a partir da tradução “Teoria del Polisistema”, realizada por Ricardo Bermudez Otero, publicada em *Poetics Today* 11: 1 (primavera 1990): 9-26.
- [4] MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- [5] A respeito consultar “A tradução como força literária”, In MILTON, Jonh. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998; que oferece excelente sistematização da teoria de Zohar.
- [6] CANDIDO, A. “Os primeiros baudelairianos”. In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- [7] BERMAN apud OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin, 1999. p. 79.
- [8] BERMAN, Antoine. “Goethe: tradução e literatura mundial”. *A prova do estrangeiro: cultura e tradição na Alemanha romântica*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- [9] CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira* (Momentos decisivos). Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, vol. 1 e 2.
- [10] CANDIDO, A. “Estrutura literária e função histórica.” *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.
- [11] CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- [12] WYLER, L. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- [13] Disponível em <http://pt.wikisource.org/wiki/>
- [14] Disponível em <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>
- [15] MILTON, J. *O clube do livro e a tradução*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- [16] LÉVI-VALENSI, J. “Introduction”. In CAMUS, op. cit., Pléiade, 2006.
- [17] BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradição na Alemanha romântica*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- [18] Consultar <http://www.patrimoine-de-france.org/>.
- [19] Consultar dicionário Dic. Houaiss, verbete **bocha**.

Autora

¹ **Germana H. P. de SOUSA, Profa. Pós-Dra.**

Universidade de Brasília (UnB) A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro
Departamento de Linguas Estrangeiras e Tradução - LET
gdesousa@unb.br