

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras
Curso de Bacharelado em Língua e Literatura Francesas

CATARINA JUNGES

**ASPECTOS CULTURAIS NAS TRADUÇÕES FRANCESAS
DOS CONTOS “O DESTINO DESFOLHOU” E “O SARGENTO
GARCIA” DE CAIO FERNANDO ABREU**

FLORIANÓPOLIS

2022

CATARINA FRESCURA JUNGES

**ASPECTOS CULTURAIS NAS TRADUÇÕES FRANCESAS
DOS CONTOS “O DESTINO DESFOLHOU” E “O SARGENTO
GARCIA” DE CAIO FERNANDO ABREU**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito à obtenção do grau de Bacharel em Língua e Literatura de Língua Francesa.

Orientadora: Profa. Dr^a. Sheila Maria dos Santos.

FLORIANÓPOLIS

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC

Junges, Catarina
ASPECTOS CULTURAIS NAS TRADUÇÕES FRANCESAS DOS CONTOS "O
DESTINO DESFOLHOU" E "O SARGENTÔ GARCIA" DE CAIO FERNANDO
ABREU / Catarina Junges ; orientadora, Sheila Maria dos
Santos, 2022.
48 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Francês,
Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Letras Francês. 2. tradução. 3. regionalismo. 4.
transcrição. I. dos Santos, Sheila Maria. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras Francês.
III. Título.

Catarina Frescura Junges

**Aspectos culturais nas traduções francesas dos contos “O destino desfolhou” e
“Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu**

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de
“Bacharel” e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras – Língua e Literatura
Estrangeiras

Florianópolis, 02 de maio de 2022

Profa. Dra. Sabrina Aragão
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sheila Maria dos Santos
Orientadora

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Kall Lyws Barroso Sales
Avaliador

Instituição: Universidade Federal de Alagoas

Me. Rodrigo D’Avila Braga Silva
Avaliador

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

*Este trabalho é dedicado a todos que amo, e acima de tudo,
àqueles que me amaram.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de não me ater muito aos agradecimentos, mas na minha trajetória isso se mostra impossível. Foram várias as pessoas que me apoiaram e me incentivaram durante esse longo percurso, e eu não poderia deixar de agradecê-las. Em primeiro, gostaria de agradecer a Antenor Junges, meu pai, o homem que me possibilitou o acesso ao estudo e que com seu modo bruto foi, e é, minha referência de amor na infância. Em segundo, às minhas irmãs Carolina e Camila, meus pilares na vida e o amor mais genuíno que já pude sentir. Em terceiro, à Carolina de Castro Simões, que nunca desistiu de mim, mesmo quando eu mesma já havia desistido. À Arthur Pereira Marques, meu alter ego, por estar comigo em todos os momentos. Aos meus amigos. E são tantos, que sorte a minha! Jessica Niles, Eduardo Stosick, Marcelo Santos e André Saraiva: vocês fizeram os dias cinzentos serem mais doces. À Denise Evangelista Vieira, a Agatha mais doce desse mundo, que me ensinou a controlar e conviver de modo pacífico com meus demônios. Gostaria de agradecer a banca por ter aceitado o convite para esta defesa tão importante em minha vida. E por último, mas não menos importante, à professora Sheila, que me ensinou e mostrou tantas coisas nessa caminhada, coisas que irei levar para a vida toda.

« Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente. »

Camille Claudel

“Então, que seja doce. Repito todas as manhãs, ao abrir as janelas para deixar entrar o sol ou o cinza dos dias, bem assim: que seja doce. Quando há sol, e esse sol bate na minha cara amassada do sono ou da insônia, contemplando as partículas de poeira soltas no ar, feito um pequeno universo, repito sete vezes para dar sorte: que seja doce que seja doce que seja doce e assim por diante. Mas se alguém me perguntasse o que deverá ser doce, talvez não saiba responder. Tudo é tão vago como se fosse nada.”

Caio Fernando Abreu

“Queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que escrevi!”

Caio Fernando Abreu

RESUMO

Caio Fernando Abreu foi uma das maiores vozes do movimento literário brasileiro conhecido como Geração Mimeógrafo, movimento este que se desenvolveu durante o período da ditadura militar brasileira. Dono de uma escrita singular, sua obra perpassa diferentes assuntos como política, anonimato, melancolia e solidão. Em 1991, o autor teve sua primeira tradução para a língua francesa pelas mãos da tradutora Claire Cayron. A partir de uma análise comparativa de trechos específicos entre a versão brasileira e a versão francesa, pretende-se com este trabalho levantar questões relacionadas aos aspectos culturais e regionais que englobam a tradução francesa dos contos “O Destino Desfolhou” e “O Sargento Garcia”, publicados originalmente nos livros “Os Dragões Não Conhecem o Paraíso”, de 1988, e “Morangos Mofados”, de 1982, respectivamente. O presente estudo fundamenta-se através da abordagem hermenêutica da tradução em *Défense et Illustration de l’approche hermeneutique em traduction* (2005) de Ioana Balacescu e Bernd Stefanik, e embasa-se em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (1985) de Antoine Berman, em *Da Transcrição* de Haroldo de Campos e em *Translating Cultures*, de David Katan.

Palavras-chave: TRADUÇÃO; REGIONALISMOS; CAIO FERNANDO ABREU; TRANSCRIÇÃO.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1.VIDA E OBRA AUTOR/TRADUTORA	14
1.1« JE NE SUIS PAS UN TROPICAL », QUEM FOI CAIO F. ?	14
1.2 CLAIRE CAYRON, A TRADUTORA	19
2. GERAÇÃO MIMEÓGRAFO OU A ESCRITA MARGINAL	22
3.TEORIAS TRADUTÓRIAS DE ANTOINE BERMAN, HAROLDO DE CAMPOS E DAVID KATAN	24
3.1 AS TENDÊNCIAS DEFORMADORAS DE ANTOINE BERMAN.....	26
3.2 A TRANSCRIÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS	27
3.3 A TRADUÇÃO CULTURAL DE DAVID KATAN	28
4. ANÁLISE DOS CONTOS “E O DESTINO DESFOLHOU” E “SARGENTO GARCIA”, DE CAIO FERNANDO ABREU	32
4.1 ANÁLISE DO CONTO “O DESTINO DESFOLHOU”	33
4.2 ANÁLISE DO CONTO “O SARGENTO GARCIA”	36
CONCLUSÃO	49
REFERÊNCIAS	51

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: A manutenção do diminutivo	33
Quadro 2: O apagamento cultural na música “Dindi”	34
Quadro 3: “Porongo” e « <i>Citrouille</i> ».....	34
Quadro 4: O apagamento do elemento linguístico-cultural	35
Quadro 5: “rebenque” e « <i>cravache</i> »	37
Quadro 6: “lorpa” e « <i>crétin</i> »	37
Quadro 7: Apagamento cultural da palavra “manduruvá”	38
Quadro 8: “pamonha” e « <i>molasson</i> ».....	38
Quadro 9: uso da linguagem coloquial.....	39
Quadro 10: “bocó” e « <i>abruti</i> »	39
Quadro 11: “molóide” e « <i>mauviette</i> »	40
Quadro 12: Uso coloquial do pronome “tu”	40
Quadro 13: Folclore brasileiro e a manutenção do ritmo	41
Quadro 14: “guampas” e « <i>crinière</i> ».....	41
Quadro 15: “vezenquando”, marca de traço da oralidade	42
Quadro 16: expressão idiomática “cu da mãe Joana”	42
Quadro 17: manutenção de marcas	43
Quadro 18: “bagualada” e « <i>la troupe</i> »	43
Quadro 19: a manutenção da palavra “morro”	43
Quadro 20: expressão idiomática “mais grosso que dedo destroncado”	44
Quando 21: “putedo” e « <i>ordures</i> »	45
Quadro 22: expressão idiomática “filho de bagaceira”	45
Quadro 23: A utilização de termos pejorativos referentes à homossexualidade.....	46
Quadro 24: “china” e expressão cultural	46
Quadro 25: o diálogo de Isadora	47
Quadro 26: a manutenção da música “ <i>Que Queres Tu de Mim</i> ”	47

INTRODUÇÃO

Caio Fernando Abreu foi um dos maiores expoentes literários de sua época. Dono de uma escrita singular focada principalmente no cotidiano *underground*, o autor representou a voz de uma geração no cenário ditatorial e pós ditatorial brasileiro. Além de escritos de romances, contos e poemas, também foi jornalista e colunista de grandes empresas jornalísticas brasileiras, tradutor, ensaísta, ator. Sua obra teve grande visibilidade no Brasil e também apresentou traduções para outros idiomas. Sua escrita apresentava ligação com vários movimentos de expressão cultural percebidas em sua obra, como música, cinema, teatro e jornalismo. Claire Cayron foi responsável pela tradução da maior parte da obra de Caio Fernando Abreu para o francês. No presente trabalho, faço a análise de dois contos que apresentaram grande repercussão nacional e que foram publicados em versão francesa. “O Sargento Garcia” e “O Destino Desfolhou” são contos publicados em épocas distintas, o primeiro em 1982 e o segundo em 1988. No processo de análise, identifiquei questões significantes para entender as escolhas da tradutora.

Faz-se necessário entender também que, segundo Bassnett (2003), não existem traduções definitivas. As releituras feitas em momentos determinados, interferidas por momento histórico, social e cultural, influenciam no modo como a obra é percebida e então reescrita:

A tradução definitiva é tão impossível como o poema definitivo ou o romance definitivo, e qualquer avaliação de uma tradução só pode ser feita tendo em conta quer o processo de sua criação quer a sua função num dado contexto (BASSNETT, 2003, p. 32)

Sendo assim, pretendo com este trabalho apresentar as escolhas feitas pela tradutora Claire Cayron, os respectivos aspectos culturais com os quais ela se deparou e o modo com o qual ela procurou resolvê-los, além de apresentar o lugar e também a importância social da obra de Caio Fernando Abreu no cenário cultural de resistência brasileiro.

Iniciei a pesquisa fazendo um levantamento do material publicado no Brasil e também na França, através de livros e contos. O conto “O Sargento Garcia” foi publicado pela primeira vez no livro de contos *Morangos Mofados*, publicado no Brasil em 1982. Já na França, o mesmo conto foi publicado no livro de contos do autor intitulado *Les dragons ne connaissent pas le paradis*, em 1991, pela editora *Complexe*. Já o conto “O destino desfolhou” foi publicado pela primeira vez no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, em 1988, e teve sua tradução publicada na França no livro intitulado *L'autre voix*, em 1994, também pela editora *Complexe*. Nessa primeira análise, identifiquei uma questão referente às

publicações que me fez refletir sobre o papel editorial de publicação. O livro *Os dragões não conhecem o paraíso* não foi traduzido em sua totalidade (apenas cinco contos dos treze contos originais foram traduzidos) e também teve o conto “O Sargento Garcia”, do livro *Morangos Mofados*, incluso:

Tabela 1: Os dragões não conhecem o paraíso e *Les dragons ne connaissent pas le paradis*

Os Dragões Não Conhecem o Paraíso (1988)	<i>Les dragons ne connaissent pas le paradis</i> (1991)
Linda, uma história horrível (pg. 9)	Belle. Une histoire horrible (p. 7)
O destino desfolhou (p. 21)	Belle de nuit (p. 23)
À beira do mar aberto (p. 37)	Petit monstre (p. 35)
Semana, blues (p. 45)	Le sergent Garcia (p. 69)
Saudade de Audrey Hepburn (nova história embaçada) (p. 55)	Miel et Tournesol (p. 93)
O rapaz mais triste do mundo (p. 65)	Les Dragons ne connaissent pas le paradis (p. 117)
Os sapatinhos vermelhos (p. 81)	
Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga (p. 97)	
Dama da noite (p. 109)	
Mel e girassóis (ao som de Nara Leão) (p. 119)	
A outra voz (p. 139)	
Pequeno Monstro (p. 151)	
Os dragões não conhecem o paraíso (p. 179)	

Fonte: a autora

Já a tradução *L'autre voix* apresentou cinco contos traduzidos de *Os dragões não conhecem o paraíso* e mais seis contos do livro *Morangos Mofados*. A tabela seguinte tenta exemplificar as escolhas feitas:

Tabela 2: Morangos Mofados e *L'autre voix*

Morangos mofados (1982)	<i>L'autre voix</i> (1994)
Diálogo (p. 23)	Une petite plage de sable clair, là-bas au bord de la rivière (p. 7)
Os sobreviventes (p. 25)	Face à la mer (p. 19)
O dia que Urano entrou em Escorpião (p. 30)	A l'occasion d'une grande peine (p. 25)
Pela passagem de uma grande dor (p. 36)	Dialogue (p. 35)
Além do ponto (p. 45)	Ces deux-là (pg. 37)
Os companheiros (p. 49)	Photographies (p. 47)
Terça-feira gorda (p. 56)	Fraises moisies (p. 57)
Eu, tu, ele (p. 60)	Les survivants (p. 67)
Luz e sombra (p. 67)	Le garçon plus triste du monde (p. 73)

Transformações (p. 74)	Feuilles mortes (p. 85)
Sargento Garcia (p. 79)	L'autre voix (p. 99)
Fotografias (p. 95)	
Pêra, uva ou maçã? (p. 103)	
Natureza viva (p. 110)	
Caixinha de música (p. 115)	
O dia que Júpiter encontrou Saturno (p. 124)	
Aqueles dois (p. 132)	
Morangos Mofados (p. 141)	

Fonte: a autora

Apesar desse levantamento feito, que poderia trazer questões referentes às escolhas editoriais e à crítica genética, o *corpus* principal dessa pesquisa se constituiu no estudo e análise de aspectos culturais da tradução dos contos mencionados inicialmente. O autor Caio Fernando Abreu recorria a termos e expressões do sul do Brasil, sua região de origem. Não é raro encontrar expressões e gírias da região fronteiriça do Rio Grande do Sul, e que de certo modo devem ter causado estranhamento para a tradutora.

A estrutura organizacional desse trabalho se apresenta a partir de questões mais gerais como vida e obra do autor e da tradutora, período histórico em que a obra estava inclusa inicialmente e se aprofunda em questões de cunho mais específico (análise crítica da tradução e escolhas tradutórias). Sendo assim, o capítulo 1 tem por objetivo introduzir a vida e obra do autor, como também a vida da tradutora. O capítulo 2 apresenta o contexto social, político e histórico brasileiro no período de publicação das obras. O capítulo 3 apresenta o referencial teórico, estruturado principalmente em Antoine Berman, Haroldo de Campos e David Katan. O capítulo 4, por fim, expõe e analisa os cotejos feitos entre os textos originais e suas traduções francesas, com suas respectivas definições linguísticas e aparatos teóricos.

1. VIDA E OBRA DO AUTOR/TRADUTORA

Através da análise e concepção da abordagem hermenêutica e da transcrição, e também do papel da tradutora na (re)criação de um texto, faz-se necessário um breve resumo sobre a biografia do autor e da tradutora para maior compreensão da escrita do autor e também das escolhas tradutórias da tradutora. A seguir, traço uma breve linha cronológica dos principais marcos na vida de Caio Fernando Abreu e Claire Cayron.

1.1 « *JE NE SUIS PAS UN TROPICAL* » ; QUEM FOI CAIO F.?

Caio Fernando Abreu (doravante Caio F.) nasceu na manhã de 12 de setembro de 1948 na pequena cidade de Santiago do Boqueirão, localizada no interior do estado do Rio Grande do Sul. Cidade que se destacava na região não por atributos naturais, mas sim pela enorme quantidade de quartéis. Santiago do Boqueirão virou inspiração do autor para a criação da cidade fictícia de Passo da Guanxuma, cidade que Caio F. pretendia elevar com a publicação de um romance, mas não houve tempo. Apesar disso, o capítulo introdutório que seria parte desse romance foi publicado no livro *Ovelhas Negras* (1995), onde há uma descrição detalhada dessa cidade ficcional:

Tinha orgulho de dizer que vinha de uma cidadezinha que na época de seu nascimento ainda não tinha luz elétrica: “Sou de Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, terra de macho, tchê, quase fronteira com a Argentina, já ouviu falar?”, desafiava, com seu jeito atrevido: terra onde os invernos eram rigorosos, tinha até neve. (DIP, 2009, p. 99)

Filho primogênito de Zaél Menezes Abreu e Nair Loureiro de Abreu, Caio F. passou sua infância e boa parte da adolescência em Santiago, onde escrevia desde a mais tenra idade. Aos seis anos criou a personagem Lili Terromoto, e não parou de escrever até sua morte. Sua mãe, professora, e seu pai, que serviu no exército, eram apaixonados pela leitura e passaram esse amor ao filho. Caio F. descreveu seu primeiro contato com a escrita em um de seus diários:

Eu nasci no interior, e minha avó, que era professora de português no colégio estadual, me estimulava muito. Minha mãe era professora de história, tinha muito livro em casa, e eu comecei a escrever de uma forma um pouco inconsciente, intuitiva mesmo. (...) Eu não sabia muito bem o que estava fazendo. Acho que não me passava pela cabeça que livros eram escritos por escritores. Não sabia que queria ser escritor. Depois, eu comecei a ir por esse caminho, li muito Monteiro Lobato, li *As mil e uma noites*, e atacava a biblioteca do meu pai às escondidas: as coisas que ele me proibia de ler eram justamente as que eu lia. (DIP, 2009, p. 102)

Aos 13 anos de idade, Caio F. participou de um concurso literário de sua sala, com o conto “*A maldição dos Saint-Marie*”, e ganhou seu primeiro prêmio literário. Uma história cheia de fadas, castelos e misticismo. O conto foi publicado no livro *Ovelhas Negras*, e Caio F. relata que na época em que o escreveu “o sucesso foi enorme, as meninas faziam fila para ler (só havia uma cópia escrita em caderno Avante com caneta Parker 51).” (ABREU, 1995, p. 11)

Aos 15 anos, em 1964, mudou-se para a cidade de Porto Alegre, capital do estado. Foi sozinho para estudar no Instituto de Porto Alegre, uma escola só para rapazes. Ele descreveu esse período: “Lá o mundo começou a doer – dor conscientizada pela solidão insuportável e o mergulho um pouco desesperado em Dostoiévski, Joyce, Proust, Virginia Woolf, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Salinger, Sartre, Simone de Beauvoir, Nietzsche (...)” (ABREU apud DIP, 2009, p. 108)

Caio F. recebia visitas frequente de seus pais no internato, mas não gostava do local. Em diversas ocasiões dizia aos pais estar doente, ou pensar em suicídio. Nesse período, aos 17 anos, Caio F. enviou o conto “*O Príncipe Sapo*” para um concurso realizado pela revista *Cláudia*, o qual venceu e teve sua primeira publicação.

No ano de 1967, Caio F. prestou vestibular para o Instituto de Letras da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e foi admitido. É importante ressaltar o período em que Caio F. se encontrava. No ano de 1964, houve o início da ditadura militar no Brasil, período que durou 21 anos. Era uma época de agitação cultural, social e política. Os jovens se reuniam para discutir literatura proibida pelo regime, escutar música, discutir opções de governo. Tudo isso de modo sigiloso.

Aos 18 anos havia escrito seu primeiro romance, *Limite Branco* (1970), uma obra que abrange diversos temas – sexo, morte, suicídio, homoerotismo – que caracterizariam grande parte da obra escrita pelo autor posteriormente.

Caio F. não permanece na faculdade durante muito tempo, mas diferentemente do período em que passou no internato, fez grandes amigos: foi apresentado ao escritor Erico Veríssimo, fez amizade com a escritora Lya Luft, conheceu o diretor teatral Luiz Arthur Nunes. A pintora Maria Lídia Magliani foi uma de suas amigas mais próximas. Ela relatou: “acho que fui uma das primeiras pessoas a ler os textos de Caio, que sempre me mostrava e pedia opiniões. Ele tinha um texto profundo, forte, muito influenciado por suas leituras em Clarice Lispector, que adorava.” (DIP, 2009, p. 115). Magliani foi sua amiga durante a vida toda.

Ao mesmo tempo que cursava Letras, Caio F. começou a frequentar o curso de Arte Dramática, fato que seria importante durante sua carreira, já que o autor escreveu diversas peças de teatro junto ao diretor teatral Luiz Arthur Nunes.

Ainda em 1967, a revista *Realidade* publica uma chamada para pessoas interessadas em fazer parte de uma nova revista da editora Abril, a revista *Veja*.

Caio F. se inscreve, participa da seleção realizada em Porto Alegre, e é aprovado. Os aprovados iriam para São Paulo realizar um curso de Jornalismo. Aos 19 anos tranca as duas faculdades, e se muda para São Paulo.

Caio F. descreve esse período na revista *Veja*: “Foi a fossa: eu passava o dia inteiro na redação forçando uma objetividade e uma concisão jornalística, para de noite tentar retomar meus textos, minha linguagem tortuosa e elaborada.” (ABREU apud DIP, 2009, p. 126)

Alguns meses depois, Caio F. foi demitido da revista *Veja*, e um tempo depois recebeu uma ligação de um antigo colega da revista informando que ele estava sendo procurado pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), órgão da ditadura militar responsável pela repressão e responsável por combater crimes de ordem política e social. Esse órgão teve sua finalidade deturpada e serviu para combater, de forma violenta, movimentos de esquerda e de oposição ao governo militar. Após o decreto AI-5, a ditadura havia se tornado ainda mais rígida: não era rara a quantidade de casos nesse período onde jornalistas foram presos e torturados, e até mesmo mortos. Segundo Luciano Oliveira (2011), é estimado o número de 400 mortos pelo regime militar brasileiro.

Caio F. era simpatizante da esquerda, participava de comícios, passeatas e reuniões, mesmo nunca se envolvendo seriamente com o movimento de oposição à ditadura, suas aparições foram suficientes para ser fichado pelo DOPS.

A situação não era favorável ao autor, e ele decide passar uma temporada na Casa do Sol, sítio de sua grande amiga e também escritora Hilda Hilst. A autora descreveu a amizade entre eles: “Nós fomos bem amigos. Caio F. viveu aqui por cerca de um ano. Nessa época ele era muito jovem e tinha uma enorme tendência à depressão. Ele pensava muito em suicídio. Apavorada, eu sempre revistava o quarto dele, retirando de lá qualquer coisa que se assemelhasse a uma arma”. (HILST apud DIP, 2009, p. 130)

Em seus diários, Caio F. descreveu sua temporada na Casa do Sol como um período decisivo na sua formação como autor, e no ano em que permaneceu no sítio, reuniu o material para o que seria seu primeiro livro publicado: *O inventário do Irremediável*, em 1970. Caio F. e Hilda Hilst discutiam literatura, misticismo e astrologia.

Quando decide ir embora da Casa do Sol, Caio F. passa uma curta temporada em Porto Alegre (seus pais haviam se mudado para a capital gaúcha), e parte em direção ao Rio de Janeiro. Nesse período, Rio de Janeiro era efervescente. A Passeata dos Cem Mil, de militantes de esquerda, era uma realidade. Atores, estudantes, intelectuais, políticos, músicos andaram pelas ruas e pediram pelo fim da ditadura. Caio F. viu algumas de suas grandes inspirações – Clarice Lispector, Chico Buarque, Gil e Caetano – participando das manifestações.

Ainda no Rio de Janeiro, Caio F. recebe a notícia: seu primeiro livro, *O Inventário do Irremediável* (1970), ganhara o prêmio Fernando Chinaglia. Ele afirmou: “foi quando descobri que escritores existiam e que era possível eu chegar a ser um deles.” (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 133).

Após a breve temporada no Rio de Janeiro, Caio F. retorna para Porto Alegre. Após um período conturbado, consegue emprego no conceituado jornal *Zero Hora*, com a intenção de juntar dinheiro para viajar para a Europa. Entre o trabalho e os planos de viagem, Caio F. ainda escrevia. Nesse período, escreveu o livro *O Ovo Apunhalado*, livro extremamente influenciado pelo realismo mágico latino. No prefácio, assinado por Lygia Fagundes Telles, a escritora descreve Caio F. como o “escritor da paixão”. O livro passa por uma rígida censura, alguns contos são proibidos, e sua primeira publicação completa só foi possível em 1975.

Em 1973, com um grupo de amigos, Caio F. vai para a Europa. O autor passa pela Espanha, França, Suécia, Holanda, Bélgica e Inglaterra. Paula Dip (2009) afirma que, para sobreviver, Caio F. lavou pratos, morou em casas abandonadas, fez faxina na casa de atores, foi modelo vivo em escolas de Belas-Artes, cometeu pequenos furtos. Em Londres, foi preso em uma livraria ao tentar furtar uma biografia de Virginia Woolf, e decidiu que era hora de voltar para o Brasil.

Caio F. retorna para Porto Alegre, e em meados de 1975 já era um autor reconhecido. Fazia parte da geração Mimeógrafo, escritores que faziam ficção, principalmente através do conto. Em 1977, acontece o lançamento de mais um livro de contos do autor: *Pedras de Calcutá*. “O conteúdo do livro segue fazendo a biografia de uma geração: já não se acredita mais na revolução, o sonho acabou” (CALLEGARI, 2008, p. 85).

Em 1978, Caio F. volta a morar em São Paulo, e começa a trabalhar na revista *POP*, da editora Abril, que era voltada para a cultura jovem. Nessa mesma época Caio F. já trabalhava nos contos que viriam a fazer parte de sua obra mais reconhecida, *Morangos Mofados*. A revista *POP* fechou, e Caio F. então começa a trabalhar na redação da revista *Nova*, onde pede demissão logo em seguida para poder se dedicar à finalização de seu livro.

Morangos Mofados é lançado em 1982, e a crítica literária considera o livro como a obra-prima do autor. O livro é dividido em três partes: “O Mofa”; “Os Morangos” e “Morangos Mofados”. O livro teve oito edições lançadas em sequência, foi um sucesso de vendas.

Em 1983, Caio F. lança o livro *Triângulo das Águas, em 1983 pela editora Nova Fronteira*, na tradicional Feira do Livro, em Porto Alegre, que foi um sucesso absoluto. No dia seguinte ao lançamento, recebe a notícia de que na noite anterior sua grande amiga e escritora, Ana Cristina Cesar, havia cometido suicídio. Paula Dip, amiga próxima de Caio F, relatou que “Caio ficou inconformado com a morte de Ana durante muito tempo.” (DIP, p. 199, 2009). Em 1984, *Triângulo das Águas* recebe o Prêmio Jabuti de Literatura. O livro *Triângulo das Águas* é onde Caio F. cita pela primeira vez aquela que seria a doença que causaria sua morte, a Aids.

Caio F. mudou-se para o Rio de Janeiro em mais uma tentativa de viver na cidade. Junto ao suicídio de Ana C., a aparição da Aids e a morte de amigos, Caio F. volta para São Paulo. Em 1988, lança sua primeira história infantil, *As Frangas*.

As influências de Caio F. vinham de vários lugares. Jeanne Callegari diz que “Caio chegou a dizer, certa vez, que devia ser insuportável para a Academia, e também para a crítica, lidar com um escritor que confessava que o trabalho do Cazuzu e da Rita Lee foram influências muito maiores que Graciliano Ramos. “Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário”, disse Caio F.” (CALLEGARI, 2008, p. 129).

Em 1986, Caio F. vai trabalhar no jornal O Estado de São Paulo, ao mesmo tempo em que trabalha na peça *A maldição do vale negro*, juntamente com seu grande amigo Luiz Arthur Nunes. A peça é inspirada em seu primeiro conto escrito aos 13 anos. A peça ganhou o Prêmio Molière de teatro, em 1989.

Em 1988, Caio F. publica o livro de contos chamado *Os dragões não conhecem o paraíso*. É um livro sobre amor, e que apresenta uma unidade temática, como Caio F. diz na pequena introdução do livro. São treze contos que falam sobre a dor, a solidão, a melancolia e o estranhamento. Caio F. ganhou o seu segundo Prêmio Jabuti de Literatura com essa obra.

O lançamento de *Os dragões não conhece o paraíso* rompe fronteiras: tradutores e editoras de outros países entram em contato com o autor para publicar a sua obra, e assim começa sua carreira internacional.

A saúde de Caio F. estava debilitada havia algum tempo, o escritor adiava o que chamava de “O Teste”: a Aids era uma realidade, o autor perdeu muitos amigos próximos, entre eles o músico Cazuzza.

Em novembro de 1990, Caio F. retorna para a Europa. Vai à Londres lançar a versão inglesa de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Alguns meses depois, o livro é lançado na versão francesa. Após seis meses na Europa, Caio F. passa uma curta temporada de um ano no Brasil, e retorna para a França. Dessa vez, Caio F. fica hospedado como convidado na *Maison des Écrivains Étrangers* (Casa dos Escritores Estrangeiros), em Saint-Nazaire, na França, com tudo pago e uma bolsa de dois meses. Sua única obrigação era deixar um texto pronto ao sair.

Os próximos anos são agitados: Caio F. vai e volta da Europa com bastante frequência fazendo a divulgação de seus livros. O lançamento do romance *Onde Andará Dulce Veiga?* faz um sucesso enorme, e Caio F. é cada vez mais consagrado.

Em junho de 1994, a amiga Graça Medeiros convence o amigo a fazer o teste. Caio F. é testado como soropositivo. Ainda em 1994, Caio F. começa a publicar crônicas no jornal O Estado de S. Paulo. Essas crônicas ficaram conhecidas como *Cartas para além dos muros*, onde o autor descreve a descoberta da doença de forma aberta, isso em uma época onde a doença levava ainda mais estigmas e preconceitos. Ao total, foram escritas três crônicas sobre a temática.

Caio F. voltou para Porto Alegre, e foi morar com os pais que já eram idosos. Cuidava do jardim, acordava cedo e escrevia para *O Estado de S. Paulo*, e também para a *Zero Hora*. Em 1995, Caio F. preparou e lançou o livro *Ovelhas Negras*, que lhe deu seu terceiro Prêmio Jabuti de Literatura.

Caio Fernando Abreu faleceu em 25 de fevereiro de 1996, em Porto Alegre, em decorrência de complicações da Aids.

1.2 CLAIRE CAYRON, A TRADUTORA

Traçar a trajetória de tradutores(as) nem sempre é uma tarefa simples. Por vezes estigmatizados ou esquecidos, a vida do(a) tradutor(a) é deixada de lado. Felizmente, a vida profissional da tradutora Claire Cayron foi bem documentada. Claire Cayron nasceu em 12 de abril de 1935, na França. Defendeu sua tese de doutorado sobre Simone de Beauvoir, *La nature chez Simone de Beauvoir*, que foi publicada posteriormente pela editora Gallimard, em 1973. Foi professora de literatura comparada na Universidade de Bordeaux III até se aposentar, e também foi cofundadora da ATLAS (Assises de la traduction littéraire). Claire Cayron foi tradutora e uma das principais responsáveis pela disseminação na França da obra

de três grandes autores: o escritor português Miguel Torga e os brasileiros Harry Laus e Caio Fernando Abreu. A tradutora descreve seu primeiro contato com a língua portuguesa, que disse “ter descoberto por acaso”: “Um dia, em novembro de 1953 [...] ouvi uma língua que cantava para mim e que eu queria possuir. "Possuir uma linguagem" diz de fato bom senso; e isso quer dizer que entre uma língua e nós, existe o desejo.¹” (CAYRON *apud* FAU, 2011, p. 16; tradução minha).

Foi durante um curso de espanhol na universidade de Bordeaux que a língua portuguesa “cantou” para a tradutora. Ela afirma que a obra do escritor português Miguel Torga, no ano de 1955, foi decisiva para decidir seu futuro em relação à tradução:

“(...) no momento de meus primeiros contatos com a língua e a literatura portuguesas, nos anos 50, foi esta obra que me desconcertou por sua força e singularidade: Torga transformou a língua portuguesa em “torguês”, o que é a marca dos grandes autores. Vinte anos mais tarde, quando quis tornar-me tradutora, foi nele que pensei, sem me preocupar em procurar outro: há obras que são modernas para a modernidade, e outras, para a eternidade. É o caso da obra de Torga.” (CAYRON *apud* BRUCHARD, 2012, p. 17)

Ao conhecer Portugal, sua atração pela língua portuguesa aumentou. A edição das traduções de Miguel Torga começou em 1982, e ao todo, existem 15 títulos traduzidos do autor, disponíveis em francês pela mão da tradutora. A tradutora afirma que “quando me lancei na tradução de Torga, não pensava que teria tempo de me interessar por outro autor. E, no entanto, isso aconteceu.” (CAYRON *apud* BRUCHARD, 2012, p. 21). Em um momento onde voltava seus olhos para o Brasil, Claire Cayron conheceu o autor Harry Laus e começou a traduzir sua obra para o francês em 1987. Já em 1989, Claire entra em contato com a obra do escritor Caio Fernando Abreu, a qual traduziu cinco livros.

Em 10 de novembro de 1984, durante o primeiro *Assises de la traduction littéraire*, Claire Cayron descreve sua arte tradutória: “Eu não direi: desejo, teoria, prática, mas sim: desejo, prática e teoria. Porque é nesta ordem e nesta coordenação que tenho trabalhado, sem estabelecer em princípio a abordagem teórica²” (CAYRON *apud* FAU, 2011, p. 15; tradução minha).

No livro *Claire Cayron: profissão: traductrice, profession: tradutora* (Escritório do Livro, 2012), a tradutora discorre sobre os desafios e as dificuldades encontradas para realizar

¹ Un jour de novembre 1953 [...] j’ai entendu une langue qui m’a chanté et que j’ai désiré posséder. « Posséder une langue » dit en effet le sens commun ; et c’est dire qu’entre une langue et nous, il y a désir.

² « Je dirai, non pas : désir, théorie, pratique, mais : désir, pratique et théorie. Car c’est dans cet ordre et dans cette coordination que j’ai travaillé, sans poser en principe la démarche théorique » (CAYRON *apud* FAU, 2011, p. 15).

suas traduções. Em Miguel Torga, Claire Cayron afirma que a tradução induziu agilidade. Em Harry Lauss, afirma que não teve grandes problemas, já que devido à geração a qual o autor pertencia e também sua formação, o seu português brasileiro não era muito diferente do português de Portugal utilizado por Torga. Mas ao chegar em Caio Fernando Abreu, teve que aprender muito. Segundo a tradutora:

Escolhi traduzir esta obra por desejo de confrontar minha capacidade de reproduzir uma voz — meu principal objetivo na tradução, insisto — uma outra voz, muito diferente daquela com a qual vinha convivendo havia vinte anos. Foi um prato cheio!

Caio Fernando Abreu nasceu em 1948. Como para a maioria dos escritores brasileiros de sua geração, a língua portuguesa tornou-se verdadeiramente o “português (Brasil)” que aparece nas capas, não só com um vocabulário específico, mas com uma sintaxe própria. É preciso aprendê-la. (BRUCHARD *apud* CAYRON, 2012, p. 25)

Claire Cayron foi responsável pela tradução de parte da obra de Caio Fernando Abreu. Os livros traduzidos por ela foram *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*, *Morangos Mofados*, publicados pela editora Complexo, *Onde Andará Dulce Veiga?* publicado pela editora Autrement, e *Ovelhas Negras* e *Pequenas Epifanias*, publicados pela editora José Corti.

Quando questionada sobre o porquê ser tradutora, afirmou:

Em suma, se sou tradutora literária:

- é, primeiro, porque a literatura era, e continua sendo, tanto minha paixão como minha profissão — a assim chamada literatura comparada, que tem por melhor objetivo abolir as fronteiras;
- é, além disso, porque conheci a língua portuguesa;
- é, por fim, porque um escritor, Miguel Torga, ilustrava magnificamente tanto a literatura em seu sentido mais universal como a língua portuguesa no que ela tem de mais original: sua plasticidade. (CAYRON *apud* BRUCHARD, 2012, p. 15)

Claire Cayron faleceu em 2002, deixando um enorme legado para a história da tradução.

2. GERAÇÃO MIMEÓGRAFO E A POESIA MARGINAL

A Geração Mimeógrafo foi um movimento sociocultural brasileiro firmado na década de 1970. A contextualização desse período histórico se faz necessária para uma maior compreensão do processo de escrita de Caio F. e também dos problemas tradutórios encontrados por Claire Cayron.

No ano de 1964, houve um golpe militar no Brasil, que desencadeou em um período de ditadura militar, período esse que durou 21 anos. A censura tornou-se uma realidade para artistas, professores e agitadores culturais. Na década de 1970 floresce um movimento que ficou conhecido como Geração Mimeógrafo, que influenciou diretamente na produção cultural nacional. O sistema totalitário vigente no país, principalmente após a instauração do AI-5 (Ato Institucional n. 5) em 1968, ato este que firmava a repressão política de direita do Estado, torna-se sufocante através da censura.

A circulação de manifestos críticos ao Estado é proibida, e nesse ambiente rígido, o surgimento de meios secundários de divulgação da arte faz-se necessário. Os meios tradicionais de circulação são substituídos por meios alternativos, já que, inicialmente, a produção literária produzida por essa geração não foi bem aceita pelas editoras. A utilização de mimeógrafos (instrumento utilizado para fazer cópias de papel com o uso de estêncil) mostra-se eficaz, dando assim o nome ao movimento e também é uma de suas principais características. As cópias eram produzidas e comercializadas de mão em mão, nas ruas. Esse abandono aos meios usuais de publicação também nomeou o tipo de escrita realizado no período. A poesia marginal, ou marginalia, remete justamente a isso: a arte produzida pela Geração Mimeógrafo nas margens da sociedade. Os poetas ditos “marginais” não se encaixavam e não procuravam a aceitação de nenhuma tradição ou escola literária.

No ano de 1975, a escritora e crítica literária Heloísa Buarque de Holanda organizou e reuniu poemas de escritores da geração mimeógrafo em uma antologia denominada *26 Poetas Hoje*, publicada pela editora Labor do Brasil. Já na apresentação da antologia, Holanda traça um breve panorama da produção literária da época:

Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições apresentam uma face charmosa, afetiva e, portanto, particularmente funcional. (...) A presença da linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta do leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia. (HOLLANDA, 1975, p. 9)

Nesse trecho, é possível identificar duas características principais que caracterizam este movimento cultural: a aproximação dos intelectuais produtores da arte com o leitor; e também a linguagem informal, marcada pelo coloquialismo, principalmente através de traços de oralidade. Pequenas tiragens das obras eram produzidas, e comercializadas nas ruas, universidades, bares, muitas vezes pelos próprios autores, aproximando-os de seu público. A tendência à coloquialidade, a paródia, ao sarcasmo, à espontaneidade e à exploração do cotidiano urbano foram outras características que estreitaram ainda mais a relação autor/leitor. A crítica social e política contida na produção da época foi uma nítida forma de reação ao forte período de repressão e censura impostas pela ditadura militar, uma espécie de grito silencioso de toda uma geração. O inconformismo com a dita “cultura oficial brasileira” e também com os moldes “impostos” pela academia desencadeou na produção, em sua maioria, de pequenos textos, muitas vezes acompanhados de apelo visual (fotos, desenhos, etc.). Hollanda reflete sobre o impacto dessa produção na sociedade:

Além de fenômeno quantitativamente intrigante, o exame desta produção sinalizava outros traços curiosos e paradoxais. Era uma poesia aparentemente *light* e bem-humorada, mas cujo tema principal era grave: o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava (HOLLANDA, 2007, p. 257).

Sem dúvidas, a geração mimeógrafo foi um período de enorme florescimento cultural e social, apesar das tentativas governamentais de forçarem o contrário. A seguir, exponho e analiso algumas teorias tradutórias com as quais trabalhei para a produção deste trabalho.

3. AS TEORIAS TRADUTÓRIAS DE ANTOINE BERMAN, HAROLDO DE CAMPOS E DAVID KATAN

Para a elaboração deste trabalho foram utilizados os seguintes textos teóricos: *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2013), de Antoine Berman; *Da Transcrição* (2013), de Haroldo de Campos; no artigo *Defesa e ilustração da abordagem hermenêutica em tradução* (2021), de Ioana Balacescu e Bernd Stefanink e também no livro *Translating Cultures* (1999), de David Katan. A escolha desses autores, entre outros motivos, deve-se ao fato de que ao pensarem no ato tradutório, conseguiram desenvolver teorias e análises que abrangem a crescente visibilidade do tradutor no campo dos Estudos da Tradução e o papel fundamental que o mesmo exerce. Um texto traduzido pode ser definido do seguinte modo:

cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único. (PAZ, 2009, p. 13-14)

Para Susan Bassnett, “o tradutor é muito mais do que um linguista competente e a tradução envolve uma aproximação ao texto de partida com conhecimento de causa e com sensibilidade, bem como a percepção do lugar que a tradução pretende ocupar no sistema da língua de chegada” (2003, p. 98). Essa afirmação aproxima ainda mais o tradutor a uma posição de criador, leitor e crítico da obra em si. O ato de traduzir não é uma tarefa fácil, e o limiar entre criação e correspondência ao texto se apresenta de diversas formas para o tradutor.

Antoine Berman trata na tradução que a “fidelidade” dada ao sentido do texto é uma infidelidade à letra, mas afirma que:

partir do pressuposto que a tradução é a captação do sentido, é separá-lo de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar o particular. A fidelidade ao sentido opõe-se — como para o crente e o filósofo — à fidelidade à letra. (...) esta infidelidade à letra estrangeira é necessariamente uma fidelidade à letra própria. O sentido é captado na língua para a qual se traduz. Para tanto, deve ser despojado de tudo que não se deixe transferir.” (BERMAN, 2013, p. 45)

Berman propõe uma análise do sistema de deformação dos textos – no caso, da letra – e chama essa análise de analítica da tradução. Sobre as ditas forças deformadoras, Berman afirma que através da análise da atividade tradutória é possível que “os tradutores (possam)

esperar libertar-se parcialmente desse sistema de deformação, que é tanto a expressão interiorizada de uma longa tradição quanto da estrutura etnocêntrica de cada cultura e cada língua enquanto “língua culta”. (BERMAN, 2013, p. 64).

Ao todo, Berman analisa brevemente treze tendências deformadoras, e afirma que todas elas concernem a toda tradução, em qualquer língua que seja utilizada, pelo menos no espaço ocidental (BERMAN, 2013, p. 67).

Haroldo de Campos, apoiado nas ideias e teorias de Roman Jakobson e de Ezra Pound, defende a ideia de “recriação”, ou criação paralela na tradução. Campos afirma que:

(...) então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma(...). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2011, p. 34)

Admitindo a impossibilidade completa da equivalência em um texto traduzido, Roman Jakobson diz que, principalmente em um texto poético, apenas a transposição criativa é possível; seja ela interlinguística ou intersemiótica (1975, p. 72).

Ioana Balacescu e Bernd Stefanink defendem a teoria de uma hermenêutica na tradução e afirmam ser essa uma teoria que descreve a prática diária do tradutor. Em seu texto, os autores defendem a ideia da ilusão da objetividade na tradução, e que:

(...) com a linguística textual, finalmente compreendemos que não podemos traduzir em busca de equivalências ao nível das microestruturas. O texto inteiro tornou-se a unidade de tradução. Compreendemos que era preciso traduzir o sentido do texto e que isto não era simplesmente igual à soma do significado das palavras que o constituem.” (BALACESCU & STEFANINK, 2021, p. 231)

Balacescu e Stefanink remetem ao termo “plausibilidade intersubjuntiva” para justificar o fato de que o tradutor deve remeter sua intuição inicial na prática tradutória a uma avaliação, de modo que esta legitime suas escolhas tradutórias. Para os autores, a “plausibilidade intersubjetiva deve ser garantida pela observação de certo número de regras em conformidade com a concepção hermenêutica de uma linguística do texto” (BALACESCU & STEFANINK, 2021, p. 235).

Ciente das discordâncias existentes em alguns pontos das teorias, proponho a análise classificadora dos cotejos feitos a partir das tendências deformadoras de Berman, e a defesa das escolhas da tradutora Claire Cayron frente aos problemas relativos à tradução de aspectos culturais através da teoria da transcrição proposta por Haroldo de Campos e da abordagem hermenêutica de Ioana Balacescu e Bernd Stefanink.

3.1 AS TENDÊNCIAS DEFORMADORAS SEGUNDO ANTOINE BERMAN

Em seu texto *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, Antoine Berman apresenta treze tendências deformadoras que giram ao redor de um texto traduzido e afirma que elas concernem toda e qualquer tradução, independente da língua, pelo menos no que diz respeito ao Ocidente. As tendências são: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas. Neste trabalho, evoco algumas das principais tendências que foram percebidas nos cotejos analisados, a título de categorização.

A racionalização diz respeito à construção linear de um discurso, que seria própria da tradição etnocêntrica e hipertextual. O tradutor, focado no que seria uma “boa tradução” elimina sua condição de possibilidades e concretudes, ou seja, não permitindo a sobreposição polilógica das línguas.

Na clarificação, o tradutor pretende “tornar claro” algo que não se supõe devidamente claro ao público-alvo. Assim, o tradutor assume a tarefa de deixar determinado o que é considerado indeterminado. Berman diz que: “onde o original se move sem problema (e com uma necessidade própria) no indefinido, a clarificação tende a impor algo definido” (BERMAN, 2013, p.70).

O alongamento constitui uma tendência que, de certo modo, mesmo que de inconscientemente, é aplicada junto à racionalização e à clarificação. Berman afirma que “o acréscimo não acrescenta nada, que só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância.” (BERMAN, 2013, p. 72). Essa tendência afetaria o ritmo da obra pois afeta características e marcas próprias da identidade da escrita (frases longas ou curtas, pontuação, etc.).

O enobrecimento, para Berman, seria o ponto alto de uma tradução platônica pois almeja uma tradução mais “bela” do que o dito texto original. Com essa afirmação, Berman defende a existência da retórica embelezadora, onde as frases são produzidas de forma mais “elegante” do que o original. Berman afirma que “o enobrecimento é, portanto, somente uma reescritura, um “exercício de estilo” a partir (e às custas) do original” (BERMAN, 2013, p. 74).

O empobrecimento qualitativo consiste na substituição de termos, expressões e ditos populares por termos da língua alvo, onde a substituição de tais termos causaria a destruição de parte da significação e expressividade identitária da obra. Já o empobrecimento quantitativo seria ao desperdício lexical que poderia ser feito pelo tradutor ao utilizar menos significantes do que no original.

A homogeneização seria o agrupamento da maioria das tendências deformadoras. Homogeneizar, segundo o dicionário Houaiss, significa “1 tornar(-se) homogêneo, semelhante a; igualar(-se)”. Assim, grande parte da heterogeneização do autor sumiria pelo tradutor, que internamente assumiria uma postura de melhorar o texto e livrá-lo de suas “impurezas”.

A escolha da teoria de Antoine Berman como um dos alicerces deste trabalho se deve ao fato da necessidade de categorização dos cotejos feitos para justificar as escolhas da tradutora. Apesar de haver algumas discordâncias entre as teorias utilizadas, acredito que é possível utilizá-las sem interferir no objetivo final do trabalho que é apresentar soluções e levantar debates quanto à tradução cultural.

A seguir, proponho a reflexão sobre o conceito de transcrição de Haroldo de Campos, conceito esse tão em voga quando pensamos em Estudos da Tradução no Brasil.

3.2 A TRANSCRIÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS

Em *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutória*, Haroldo de Campos, através de estudo e análise de operações tradutórias, propõe um dos mais importantes termos quando se pensa em Estudos da Tradução no Brasil: a transcrição. O processo tradutório exige do tradutor, além da decifração de códigos da linguagem, a função de criador. O tradutor não é mais visto como um mero mensageiro, mas sim, um criador de informação. Campos vê o tradutor como alguém que subverte a dita “fidelidade” ao texto original, e ao fazer sua tradução/criação, entrega um texto que não seria apenas uma “cópia” do original, mas sim um produto novo, resultado de sua transcrição.

Sua proposta do ato de traduzir destoa da visão canônica da tradução palavra por palavra, uma vez que a transcrição é vista como a recriação do texto original, sem ocupar uma posição inferior de cópia. Traduzir o signo em si não é o foco desta proposta, mas sim a tradução do significado, a fim de manter suas características de forma e som.

Quando se fala de Haroldo de Campos, é quase impossível não o remeter a Ezra Pound. Seu processo tradutório está ligado diretamente à vertente *make it new* de Pound. Segundo Thelma Médici de Nobrega, a transcrição:

(...) para Haroldo, significava acima de tudo uma postura de fidelidade, ou de hiperfidelidade, como ele dizia: uma tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus aspectos fono-semânticos, à sua configuração sígnica. Ou seja, uma literalidade e uma aderência ao signo. Uma abordagem oposta à tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial do original (métrica e rima). Segundo ele, é esse o território por excelência da transcrição: o plano lingüístico, a “estrutura intratextual”, o intracódigo. (NÓBREGA, 2006, p. 250)

Desse modo, o conceito de transcrição acarreta ao tradutor a alcunha de tradutor e criador, rompendo com a visão antiquada anteriormente debatida. Através da teoria da transcrição, baseio minha análise e procuro justificar as escolhas da tradutora no que concerne à criação de um novo texto, mas buscando encontrar soluções para questões que poderiam se apresentar de modo problemático.

A seguir, analiso a noção de “tradução de culturas”, de David Katan, e sintetizo as principais ideias apresentadas em sua obra *Translating Cultures* (1999).

3.3 A TRADUÇÃO CULTURAL DE DAVID KATAN

Em seu livro *Translating Cultures* (1999), David Katan reforça a importância da cultura para a tradução, e que a atuação do tradutor transcende a de apenas um barqueiro entre uma língua e outra. Katan afirma que a ideia de um tradutor como agente mediador não é nova e cita George Steiner, que afirma: “o tradutor é um agente mediador bilíngue entre participantes de comunicação monolíngue em duas comunidades linguísticas diferentes” (STEINER *apud* KATAN, 1999, p.12).

Ao analisar o papel do tradutor Katan cita também R. Taft, e sua contribuição na definição do agente tradutor: “O mediador precisa não apenas de “duas peles em um crânio” (TAFT, 1981, pág. 53), mas “para desempenhar o papel de mediador, um indivíduo deve ser flexível na mudança de sua orientação cultural” (TAFT *apud* KATAN, 1999, p.12).

David Katan afirma que podemos distinguir quatro tipos de abordagem ao estudo da cultura, e que cada uma delas possui um foco diferente e maneiras distintas para serem compreendidas. Ele as nomeia: a abordagem behaviorista, a funcionalista, a cognitiva e, por fim, a dinâmica.

A abordagem behaviorista, para Katan, pode ser bem exemplificada no livro *Life in Modern Britain*, de Peter Bromhead (1962). O livro abre um panorama onde pode ser vista a abordagem behaviorista:

fatos selecionados sobre o que as pessoas fazem e não fazem. Essa abordagem pode carregar o aluno com fatos de relevância duvidosa, banalidades e, claro, uma visão implícita de que os britânicos optam por fazer ou não fazer é naturalmente melhor

ou superior. (...) O principal problema com uma abordagem como essa é que ela é etnocêntrica³. (KATAN, 1999, p.18; tradução minha)

O resultado dessa visão etnocêntrica seria o sentimento de predomínio em cima de outras culturas, junto com quase nenhuma contextualização de comportamento e também a irrelevância da investigação de razões e causas culturais.

Já a teoria funcionalista procura ir além da behaviorista: ela busca descobrir as razões pelas quais um determinado comportamento teve origem. Mas, apesar de, nesta abordagem ainda existe um sentimento de julgamento baseado em uma cultura considerada predominante. Nessa abordagem, não é raro uma análise ideológica ao se deparar com razões pelas quais determinados comportamentos são adotados por outras culturas. O primeiro, que analisa, oferece sua cultura e o segundo, a aceitaria de forma passiva.

Para Katan, a cultura vai além de política, e cita Mona Baker: "por mais que possam diferir em suas atitudes e compreensão do significado da cultura, os estudiosos que trabalham dentro dos estudos culturais tendem a pensar a cultura em termos políticos" (BAKER *apud* KATAN, 1999, p. 19; tradução minha).

Novamente, Katan exemplifica com Bromhead:

retornando a Bromhead, ele muitas vezes declara o motivo do comportamento. Ao falar sobre Londres e como ela mudou desde 1921, ele explica que "tanta impermanência, mudança e movimento tornaram as pessoas mais inovadoras, o lugar mais animado, tão cheio de surpresas, que nada é surpreendente". (...) como veremos ao discutir o Meta-Modelo, esse tipo de linguagem não ajuda a esclarecer a cultura. Neste caso particular, parece que o catalisador substantivo, i.e. "impermanência, mudança e movimento", é também a causa subjacente. No entanto, a "impermanência" por si só não pode fazer com que Londres seja mais animada - e a "vivacidade" é apenas uma das várias respostas possíveis à impermanência. A reação à mudança depende de outros fatores, como a tolerância de uma cultura à incerteza, se ela prefere se concentrar no futuro em vez do passado, e assim por diante. São esses fatores que formam a base da abordagem cognitiva⁴. (KATAN, 1999, p. 19; tradução minha)

³ "(...) selected facts about what people do and do not do. This approach can load the student with facts of dubious relevance, banalities, and, of course, an implicit view that what the British choose to do, or not do, is naturally better or superior" (KATAN, 1999, p.18).

⁴ "Returning to Bromhead, he often does state the reason for the behaviour. In talking about London and how it has changed since 1921, he explains "so much impermanence, change and movement have made the people more innovative, the place more lively, so full of surprises, that nothing is a surprising"(...) As we shall see when discussing the Meta-Model, this type of language does not help to clarify culture. In this particular case it would seem that the substantive catalyst, i. e. "impermanence, change and movement", is also the underlying cause. However, "impermanence" in itself cannot cause London to be more lively - and "liveliness" is only one of a number of possible responses to impermanence. The reaction to change depends on other factors, such as a culture's tolerance of uncertainty, whether it prefers to focus on the future rather than the past, and so on. It is these factors which form the basis of the cognitive approach" (KATAN, 1999, p. 19).

Na abordagem cognitivista temos uma tentativa de encontrar processos e mecanismos mentais através da análise do comportamento visível. A categorização de experiências através de modelos e padrões. Katan fala sobre a analogia entre um computador e o cérebro humano, e que o que diferenciaria um de outro seria o ser humano possuir criatividade e capacidade de produzir mudanças autônomas. Katan afirma que essa teoria: “tende a usar os conceitos de modelagem e fala de mapeamento, padrões subjacentes e categorização da experiência ligada à cultura” (KATAN, 1999, p.19; tradução minha)

Os problemas encontrados nessas três primeiras teorias, apesar de serem consideradas distintas, seria o fato de elas verem a cultura como algo estático e a consideração de que a moderação entre culturas é relativamente objetiva.

Já a quarta e última abordagem, a abordagem dinâmica, leva em consideração a cultura em um processo dinâmico, onde a cultura é vista em constante mudança, e não como um elemento estático nas três abordagens anteriores. A abordagem dinâmica leva em consideração os processos de inter-relação e de conversação como agentes ativos nas mudanças culturais. Katan afirma que:

de acordo com essa teoria, o "sentido" na cultura não é um fato independente a ser encontrado consultando livros, mapas cognitivos ou qualquer outro sistema estático. A cultura é vista como um processo dinâmico, em constante negociação pelos envolvidos. Ela é influenciada, mas não determinada, por significados passados e estabelece precedentes para significados futuros⁵. (KATAN, 1999, p. 21; tradução minha)

Ao mesmo tempo, Katan também afirma que: “no entanto, isso não significa que a cultura esteja em constante mudança, mas que é um processo dialético entre os modelos internos do mundo e a realidade externa⁶” (KATAN, 1999, p. 21; tradução minha).

Através do estudo de Katan é possível observar que a cultura onde o indivíduo está inserido e também a conjugação da língua apresentam uma ligação direta para o encontro com o equivalente tradutivo mais apropriado, o que de certo modo resolveria muitos problemas tradutórios. A tradução não é baseada em apenas um dicionário, mas sim no construto social e cultural onde o tradutor está inserido.

A língua é apenas um sistema simbólico em que procuramos representar o mundo, onde transmitimos e recebemos mensagens codificadas. A língua só adquire caráter

⁵ "According to this theory, "meaning" in culture is not an independent fact to be found by consulting books, cognitive maps or any other static system. Culture is viewed as a dynamic process, constantly being negotiated by those involved. it is influenced, but not determined, by past meanings and it establishes precedent for future meanings" (KATAN, 1999, p. 21).

⁶ "(...) however, this does not mean that culture is constantly changing, but that is a dialectic process between internal models of the world and external reality" (KATAN, 1999, p. 21).

significativo quando analisada na cultura a qual faz parte, pois desse modo recebe a influência de como sentimos e representamos o mundo. Para Pedro Costa (2013):

(...) ao realizar um trabalho de tradução, o tradutor não deve apenas ter em conta a equivalência de significado, mas sim ter em conta também o sentido do autor, o seu tom, contexto, meio cultural, etc., bem como a realidade cultural do seu público-alvo, e não só a sua língua. O tradutor deve, assim, assumir a posição de um mediador cultural. (COSTA, 2013, p.15)

Ao utilizar a obra de David Katan para a estruturação deste trabalho, observo a relevância do papel do tradutor na análise de aspectos culturais durante seu processo tradutório, e também da perspectiva linguística que este deve ter. É necessário conciliar as duas, sendo, desse modo, maior a probabilidade de o tradutor encontrar uma resposta satisfatória para seus problemas.

Em suas traduções de Caio F., Claire Cayron parece utilizar a abordagem dinâmica, como citado anteriormente, tentando inserir-se nos ambientes frequentados por Caio F. e também recorrendo a amigos próximos que poderiam elucidar seus problemas tradutórios referentes a questões culturais, sem perder a perspectiva do público alvo e domínio linguístico.

4. ANÁLISE DOS CONTOS “O DESTINO DESFOLHOU” E “O SARGENTO GARCIA”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Ambos os contos analisados aqui são de origem autobiográfica e mostram diversos aspectos culturais e dialetais presentes principalmente no estado do Rio Grande do Sul, que é onde nasceu Caio F.

A tradutora Claire Cayron declarou alguns dos principais problemas e dificuldades tradutórias que encontrou ao traduzir Caio F. e que devem ser levados em consideração ao analisar as escolhas feitas por ela. No que se refere ao processo tradutório que realizou em Miguel Torga e depois em Caio F, Claire Cayron afirma que:

(...) durante um quarto de século, Caio foi paulista, ou seja, habitante (dentre cerca de 20 milhões) de São Paulo. Seu universo é, pois, quase exclusivamente “megaurbano”, com a língua que ele produz. Para mim, passar de Torga a Caio, era como passar da Montanha a Metrôpoles. Caio nutriu-se de *underground*, de música e de cinema, de experiências limites: dedicou-se ao projeto de ser, eu o cito, “o biógrafo das emoções contemporâneas”. Isto traz à sua escrita uma aceleração, uma ofegância, uma violência que nada têm a ver com o passo do montanhês Torga, regular, pausado, rude, mas nunca violento. É realmente uma “outra voz” (uma de suas coletâneas de contos leva, aliás, esse título). (CAYRON, 2012, p. 27)

Com o objetivo de reproduzir uma voz que não é a sua (CAYRON, 2012), a tradutora relata como foi possível resolver algumas questões lexicais encontradas na obra de Caio F., já que a tradutora não estava habituada ao ambiente em que o autor viveu:

Não raro me perguntam se utilizo “informantes” para resolver minhas dificuldades de tradução. Os próprios autores são, por certo, quando vivos, um conforto para todos nós tradutores. Mas prefiro, sempre, tentar antes ajudar a mim mesma, e mais verificar do que perguntar. Em geral, questiono pouco, e somente para dificuldades de sentido. Para as outras, de tradução propriamente dita, a regra torquiana me convém: “eu assumi meus riscos, me dizia ele, assumo os seus!”. Cada qual com seu território e sua competência. (CAYRON, 2012, p. 27-29)

A tradutora descreve o processo que passou e também os recursos que utilizou para traduzir Caio F., já que parte do vocabulário utilizado pelo autor era desconhecido da mesma:

Para traduzir Caio, uma breve passagem por São Paulo, cidade que era difícil para o próprio autor, constituiu o meu máximo: não me via frequentando o *underground* paulista... Consultei então alguns colegas franceses, familiarizados com os ambientes frequentados e descritos por ele. Utilizei léxicos vivos, de certa forma, para me iniciar ou confirmar que eu estava mesmo no tom e no vocabulário adequado. (CAYRON, 2012, p. 29-31)

A seguir, farei a análise crítica das escolhas da tradutora em alguns aspectos do vocabulário regional utilizado por Caio F. no português para a transcrição realizada em francês. Realizei esta análise da tradução em dois contos específicos de Caio F. feitos por

Claire Cayron, visando, sobretudo, como a tradutora portou-se diante do texto em português para inseri-lo no público francês.

4.1 ANÁLISE DO CONTO “E O DESTINO DESFOLHOU”

O conto “O destino desfolhou” foi publicado pela primeira vez com o título “Beatriz ou O Destino Desfolhou” no ano de 1985, em uma antologia organizada por Fany Abramovitch, chamada *Ritos de passagem da nossa infância e adolescência*. Posteriormente, foi selecionado e sofreu alterações realizadas por Caio F. para fazer parte do livro *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* (DIP, 2009).

O conto busca sua inspiração na história de vida de uma paixão da infância de Caio F. A personagem Beatriz, já sabendo que possuía leucemia e a eminência da morte, muda-se para Porto Alegre para “se tratar”, e muda também sua personalidade. Caio F. escreve sobre esse período, e descreve a mudança da mesma para a capital como:

uma fase em que ela trocou aquele batom rosa clarinho por outro vermelho, muito forte, aqueles saltos baixos por outros altíssimos, e decotes fundos, costas de fora, saias curtas, pernas cruzadas no clube, risadas estridentes na rua, cigarros e rosas de ruge nas faces cada vez mais brancas. De mão em mão, Beatriz passou.” (ABREU, 1989, p. 30)

Existe a perda da inocência da infância e adolescência. A personagem Beatriz presente no conto é Tânia Pinto, que “era diferente de todas as outras meninas; embora de família tradicional, seus pais eram separados (...). Pior: Tânia sabia que tinha leucemia” (DIP, 2009, p. 91).

O título do conto faz referência ao título de uma música, uma valsa de 1968, cantada pelo cantor argentino Carlos Galhardo, que toca no ambiente de um prostíbulo ao final do conto e cria uma atmosfera marcante no clímax da obra. A tradutora optou por traduzir o título para “*Feuilles Mortes*”, o que causa o apagamento cultural no que concerne à música, algo tão emblemático no conto. A tradução literal, « *Le destin a défolié* », seria uma opção mais adequada, ou até mesmo a manutenção do título original “O destino desfolhou”, que poderia causar estranhamento no público alvo, estranhamento este que poderia ser elucidado no desenrolar do conto. A seguir, segue o primeiro cotejo realizado neste conto:

Quadro 1: A manutenção do diminutivo

ABREU, 1988, p. 22	CAYRON, 1991, p. 86
Credo, aquela <i>estrelate</i> ?	- Quoi, <i>cette</i> <i>ette</i> ?
Anos mais tarde, não encontraria no	Plus tard, il n’a pas trouvé dans le dictionnaire

<p>dicionário o significado da palavra <i>estrelite</i>. Mas naquele momento, ali com o balão numa das mãos, o guaraná na outra, cotovelos fincados no veludo (seria azul-marinho?) da saia da mãe, pensou primeiro em estrela. Talvez por causa do movimento dos cabelos da mãe, quando tudo brilhou, ele pensou em estrela. Uma pequena estrela.</p>	<p>la signification de ce mot en <i>ette</i>. Mais à ce moment-là, le ballon d'une main, le <i>guaraná</i> d'autre, les coudes posés sur les velours (bleu marine, peut-être ?) de la jupe de sa mère, il a d'emblée pensé à une étoile. Peut-être à cause du mouvement de la chevelure, quand elle a resplendi, il a pensé à une comète. Une petite <i>comette</i>.</p>
--	--

Fonte: a autora

Nesse trecho, a mãe do protagonista questiona a paixão do mesmo por Beatriz. O dicionário Houaiss não apresenta a definição da palavra *estrelite*, mas a utilização do sufixo -ete feita para formar a palavra, uma referência a algo diminuto, e, no caso, em um sentido também pejorativo. A tradutora faz uso de reticências ao invés da utilização da palavra francesa “*starlette*”, que segundo o dicionário Larousse significa “*jeune actrice de cinéma aspirant à une carrière de star*”. Já o dicionário *Le Petit Robert* não apresenta definição para o termo. Logo em seguida, a tradutora recria as palavras do narrador, inserindo a palavra *comète* e *comette*, em uma óbvia alusão ao ritmo marcado pelo sufixo -ete.

Quadro 2: O apagamento cultural na música “Dindi”

<p>ABREU, 1988, p. 31</p>	<p>CAYRON, 1991, p. 94</p>
<p><i>Ah-Dindi-se-soubesses-o-bem-que-eu-te-quer-o-mundo-seria-Dindi-lindo-Dindi...</i></p>	<p><< Oh Dindi ! si tu savais combien je t'aime, le monde, Dindi, serait beau, Dindi... >></p>

Fonte: a autora

A música Dindi, cantada por Silvinha Telles, faz pano de fundo em determinada parte da narrativa, onde o protagonista admite escutar a música sem parar por determinado tempo. A tradutora traduziu a letra da música para o francês, o que de certo modo desencadeou no apagamento cultural do estrangeiro ao suprimir a música em sua língua original, traduzindo-a para o idioma de chegada. A manutenção da letra da música em seu idioma original permitiria a manutenção da cena. A tradução da mesma acarreta na perda de identidade cultural, através de uma perspectiva estrangeirizadora. Por se tratar de uma música, e de isso ser referenciado através dos signos, o estranhamento do público alvo não seria um problema, e reforçaria a ideia da nacionalidade brasileira do conto.

Quadro 3: “Porongo” e “*Citrouille*”

<p>ABREU, 1988, p. 32 e 33</p>	<p>CAYRON, 1991, p. 95</p>
--------------------------------	----------------------------

<ul style="list-style-type: none"> - Que coisa de louco. - Dizque a cabeça rachou toda antes de morrer. - Como, rachou? - Pois rachou, ué. <i>Que nem porongo no sol</i>. A tal da doença. - Mas a pobre da Lucy. Primeiro o marido, depois a filha. - Cada vivente com sua sina. 	<ul style="list-style-type: none"> - Quelle folie... - On dit que sa tête a éclaté avant sa mort. - Comment ça ? - Eclaté, oui. <i>Comme une citrouille au soleil</i>. Par la maladie. - Pauvre Lucy. D’abord le mari, maintenant la fille. - - Chacun suit son destin.
---	---

Fonte: a autora

O seguinte trecho retrata o diálogo entre a mãe do protagonista e uma vizinha que conta sobre a morte de Beatriz. Essa conversa é escutada as escondidas pelo protagonista. A utilização da expressão “rachou que nem um porongo no sol” remete a uma fruta não comestível, seca e de casca dura, utilizada principalmente para a confecção de cuias de chimarrão e recipientes para armazenamento de alimentos e líquidos. No Brasil, a planta é conhecida também por outros nomes como cabaça e jamaru. Claire Cayron escolheu substituir o fruto na sua tradução, utilizando a palavra abóbora (*citrouille*). Ao utilizar o termo « *citrouille* », existe a perda da força metafórica pretendida pelo autor, apesar de manter a característica de fruto no contexto cultural francês. Em pesquisa, identifiquei a existência do fruto « *gourde* » que serviria satisfatoriamente neste caso, e que segundo o dicionário *Le Robert* significa « *1 variété de courge (pouvant servir de récipient). 2 bouteille ou bidon pour transporter de la boisson* » (p. 332). A utilização de uma nota de rodapé nesse caso também poderia ser pertinente, caso houvesse a manutenção do termo original, descrevendo o fruto “porongo”.

Quadro 4: O apagamento do elemento linguístico-cultural

ABREU, 1988, p. 34	CAYRON, 1991, p. 96
Deu partida e enveredou pelos barrancos em direção à casa da Morocha. Alto do chão. <ul style="list-style-type: none"> - El Hermano de Tónico? – ela perguntou, oferecendo a cuia de mate novo, dente de ouro na frente. – Entonces, eres tu? Bien que él me tenía hablado, muy guapo. 	Il démarra et se dirigea le long de la rivière, vers la maison de Morocha. Sur pilotis. <ul style="list-style-type: none"> - Le frère de Tónico? demanda-t-elle, en offrant une tasse de maté frais, et montrait une dent en or. – Alors c’est toi? Il me l’avait dit, tu es beau gosse.

Fonte: a autora

No seguinte diálogo temos a presença de Morocha, dona da casa de prostituição onde o protagonista vai pela primeira vez após saber sobre a morte de Beatriz. A cidade ficcional de Passo da Guanxuma, criada por Caio F. e onde se passa o conto, estaria localizada perto de fronteiras onde os habitantes falavam espanhol. Ao optar por traduzir o diálogo do espanhol para o francês, sem nenhuma marca cultural da língua, existe o apagamento elemento

linguístico-cultural espanhol, sob uma ótica colonizadora, onde o português e o espanhol se misturam como se fossem o mesmo idioma. Esse traço cultural é uma característica importante no conto analisado, onde existe um quê de retorno às origens. Para Katan:

a noção de cultura não é um evento independente que pode ser apreendido através da consulta de livros, mapas cognitivos ou qualquer sistema estático. A cultura aqui é vista como um processo dinâmico, que é constantemente negociado por aqueles que estão envolvidos nesse processo. (KATAN, 1999, p. 27)

Desse modo, existe a discussão sobre uma questão que se apresenta problemática para os tradutores no contexto atual. A relação cultural do espaço da tradutora com a de Caio F. é oposta, e desse modo a absorção de aspectos culturais e regionais se torna defasada e existe o empobrecimento do diálogo. A tradutora poderia optar por adicionar uma nota de rodapé com o diálogo em espanhol, e desse modo, manter a significância desse trecho no conto. O apagamento realizado neste trecho analisado reforça a ideia de etnocentrismo já debatida por Berman e perpetua a ideia de primazia cultural.

Os quatro cotejos analisados neste conto mostram algumas das dificuldades e possíveis soluções para as mesmas. No quadro 1, a tradutora conseguiu com maestria manter o ritmo que o autor mostrou em sua escrita, fazendo o jogo com as palavras. Já no título, houve perda de significância cultural, assim como nos quadros dois, três e quatro.

A seguir, faço a análise do conto “O sargento Garcia”, presente originalmente no livro *Morangos Mofados*.

4.2 ANÁLISE DO CONTO “O SARGENTO GARCIA”

O conto retrata a primeira experiência homossexual do personagem principal e também narrador, Hermes. Ao atingir a idade de 17 anos, Hermes deve se apresentar ao Serviço Militar Brasileiro. O narrador conhece o Sargento Garcia, militar responsável pelo aliciamento dos candidatos. Hermes não é considerado apto para servir ao Exército, e é dispensado pelo militar. No caminho de volta para casa, é abordado pelo sargento, que lhe oferece uma carona. Através de um diálogo persuasivo, Garcia convence o jovem a ir a uma casa de prostituição, pertencente à travesti Isadora, lá o ato sexual é consumado e descrito de modo vulgar, e culmina na fuga de Hermes para a rua. O enredo se baseia no diálogo entre os dois personagens, e é marcado pelo uso de palavrões, elementos chulos e tensão causada pelas atitudes de superioridade do Sargento Garcia.

Paula Dip afirma que o conto possui cunho autobiográfico, admitido por Caio F. em uma entrevista. Ela relata:

Quando li o conto “Sargento Garcia”, escrito em 1980 e publicado em 1982 no livro *Morangos mofados*, imaginei que sua iniciação tenha sido parecida: com um militar maduro (...), que escolhe um menino durante o alistamento militar. (...) Anos depois, numa entrevista, Caio confirmaria essa impressão: o conto “Sargento Garcia, ainda que tivesse alguns lances ficcionais, era, de fato, autobiográfico. (DIP, 2009, p. 365)

Para análise desse conto, realizo a análise dos cotejos feitos para a elaboração deste trabalho, onde procuro evocar algumas problemáticas tradutórias com as quais Claire Cayron possa ter se deparado durante seu processo tradutório.

Quadro 5: “rebenque” e « *cravache* »

ABREU, 1982, p. 79	CAYRON, 1994, p. 69
- Hermes. – O <i>rebenque</i> estalou contra a madeira gasta da mesa.	- Hermès ! La <i>cravache</i> claqua contre le bois pourri de la table. « »

Fonte: a autora

Nesse diálogo o uso da palavra rebenque é característico da região gaúcha de onde veio o autor. Rebenque faz referência a um tipo de chicote curto utilizado especificamente pelos gaúchos da América do Sul, geralmente em forma de bengala, usado como açoite para tocar adiante uma montaria e estimulá-la a andar. Consiste numa tira larga de couro, com uns 30 cm, presa a um cabo do mesmo comprimento, feito de couro trançado, verga de touro ou cola de vaca e retovado com trançado de tetos, trança de cabelo ou coberto de metal ou prata cinzelada (NUNES, 2003, p. 777). Ao utilizar o termo « *cravache* », que segundo o dicionário *Larousse* significa « *badine courte et flexible, qui sert aux cavaliers pour stimuler ou corriger un cheval* », e segundo o dicionário *Le Robert de Poche* « *badine de cavalier* » existe o apagamento do termo regional rebenque, característico da região sul-rio-grandense. Ambos os termos apresentam o mesmo campo lexical, e observa-se a preocupação da tradutora com o conteúdo da informação, e não se sua forma. O fato da utilização do termo “cravache” provoca a deslocalização do texto dentro da cultura gaúcha e brasileira. A utilização de uma nota de rodapé neste caso também seria indicada, onde haveria a manutenção do termo “rebenque”, e a nota explicaria o significado da palavra.

Ao longo do conto, o protagonista sargento Garcia utiliza termos pejorativos, vulgares e regionais para se referir aos jovens presentes no alistamento militar, como aparece no quadro seguinte:

Quadro 6: “lorpa” e « *crétin* »

ABREU, 1982, p. 79	CAYRON, 1994, p. 69
--------------------	---------------------

Quem é essa lorpa?	Qui est ce crétin ?
--------------------	---------------------

Fonte: a autora

Segundo o dicionário Caldas Aulete, o adjetivo “lorpa” faz referência a alguém rude, boçal, desprovido de inteligência. A tradutora escolheu traduzir para a palavra francesa “crétin”, que segundo o dicionário Larousse apresenta significado de “stupide, idiot”, e segundo Le Petit Robert “*personne atteinte de crétinisme*” (p. 166). Existe mais uma vez o apagamento cultural ao ser utilizada a palavra crétin. Apesar do poder de transcrição da tradutora, o tom do adjetivo perde sua significância. Sinara de Oliveira Branco e Iá Niani Belo Maia mencionam Venutti (1995) e citam que para o autor:

(...) a urgência de uma fluência transparente (ilusória) resulta no que nomeia de “domesticação” da tradução, em que a obrigação da clareza do sentido ocasiona a dissipação de termos que causam certo estranhamento ao público alvo. Esse apagamento tende a reforçar o etnocentrismo e perpetuar a ideia de narcisismo cultural. (BRANCO & MAIA, 2016, p. 216)

Mais uma vez, a manutenção do termo “lorpa” manteria as características culturais e regionais passadas pelo autor, e a nota de rodapé seria um bom recurso para isso. Essa situação também acontece no quadro a seguir:

Quadro 7: Apagamento cultural da palavra “manduruvá”

ABREU, 1982, p. 80	CAYRON, 1994, p. 70
Começava a odiar aquele bigode grosso com um manduruvá cabeludo rastejando em volta da boca (...)	Je me mis à haïr cette moustache, grosse chenille velue rampant autour de la bouche (...)

Fonte: a autora

O substantivo manduruvá é usado regionalmente para se referir ao estágio larval de alguns insetos. Recoberta por felpas, o manduruvá produz sensação de queimação e dor em quem o toca. Também é conhecido no Brasil por bicho cabeludo, taturana, lagarta-de-fogo. A tradutora utilizou a tradução “chenille”, que segundo o dicionário *Le Petit Robert* significa “*larve des pappilons, à corps allongé forme d’anneux*” (p. 120) de certo modo satisfaz o significado, mas causa o apagamento da palavra utilizada.

Quadro 8: “pamonha” e « molasson »

ABREU, 1982, p. 80	CAYRON, 1994, p. 70
- Tem cera nos ouvidos, <i>pamonha</i> ?	- Tu as les oreilles bouchées, <i>mollasson</i> ?

Fonte: a autora

Segundo o dicionário *Houaiss*, a palavra pamonha apresenta dois significados: 1; iguaria preparada com milho verde triturado, temperado com açúcar ou sal, depois enrolado na palha do próprio milho ou em folha de bananeira e cozido, e 2; diz-se de um indivíduo mole, sem ação, abobado, preguiçoso; bobo, tolo. Já o termo francês *mollasson*, segundo ao dicionário Larousse, significa “*qui est d'une mollesse excessive*”. A substituição do significado se apresenta de forma coesa, mas a tradução do termo pamonha por *mollasson* desencadeia na perda da significância fora da forma da letra, onde o termo “pamonha” faz referência a uma comida típica brasileira, que também serve como uma espécie de ofensa. Já o termo não apresenta essa carga, existe a troca referencial do campo alimentar para a geologia. Aqui poderia ser necessária a manutenção do termo na tradução com uma nota de rodapé explicando a existência do alimento e do seu uso como adjetivo.

Quadro 9: uso da linguagem coloquial

ABREU, 1982, p. 80	CAYRON, 1994, p. 71
A ponta da costela vibrava no ar, <i>um acidente no roça com minha érmon.</i>	La pointe de la côte vibrait dans l'air, <i>un accident au bal avec ma frangine.</i>

Fonte: a autora

O seguinte trecho apresenta traços de oralidade ao se referir a fala de um dos homens presentes no alistamento, e que é acusado pelo narrador de possuir descendência alemã. A tradutora optou por manter essa marca em “au bal/no roça” e em “minha érmon/ma frangine”. O referencial do alemão marcante e que existe na colônia é apagado em troca de termos específicos franceses, onde acontece a perda do referencial cultural.

Quadro 10: “bocó” e « abruti »

ABREU, 1982, p. 80	CAYRON, 1994, p. 71
- Esquece. E não pisca, bocó .	- Bouge pas. Pas um cil, abruti .

Fonte: a autora

Segundo o dicionário *Houaiss*, a palavra bocó pode ser um substantivo masculino que significa bolsa ou assemelhado (alforge, maleta, sacola, embornal, etc.) feito de couro rústico, geralmente ainda com o pelo do animal, usado para carregar objetos vários, como canivete, fósforos, fumo, farnel etc. e como adjetivo 1; que ou o que é tolo, ignorante ou infantil e 2; que ou aquele que se dá ares de homem feito (diz-se de rapazola). A tradutora fez uso da palavra *abruti*, que segundo o dicionário *Larousse* significa “*personne sans intelligence*”. Mais uma vez, existe o apagamento cultural de um termo regional. No quadro seguinte, a situação é a mesma:

Quadro 11: “molóide” e « mauviette »

ABREU, 1982, p. 81	CAYRON, 1994, p. 72
- Está com medo, molóide ?	- Tu as peur, mauviette ?

Fonte: a autora

Molóide, segundo o dicionário o dicionário *Houaiss*, é um adjetivo de dois gêneros que faz referência a algo “molenga”. Segundo o dicionário *Larrouse*, o termo *mauviette*, diminutivo de *mauvis*, apresenta sentido de “*personne lâche, sans courage.*” O apagamento cultural vem possivelmente de uma espécie de “domesticação” cultural, onde a necessidade de “simplificar” a tradução acaba por ocasionar a supressão de termos importantes para a expressividade cultural.

Quadro 12: Uso coloquial do pronome “tu”

ABREU, 1982, p. 81	CAYRON, 1994, p. 73
- Mocinho delicado, hein? É daqueles bem-educados, é? Pois se te pego num cortado bravo, tu vai ver o que é bom pra tosse, perobão.	- Une mauviette, hein? Le genre de petit gars bien élevé, pas vrai ? Si je te prends dans un coin, tu vas voir ce qui est bon pour ton rhume, petit con !

Fonte: a autora

Nesse trecho é marcante a não utilização da concordância verbal na terceira pessoa do singular (tu), traço característico na fala de indivíduos do interior do Rio Grande do Sul. Em um estudo realizado na cidade de Pelotas-RS, utilizando dados do banco VarX (Banco de Dados Sociolinguísticos Variáveis por Classe Social), Luís Amaral destaca que a variável da utilização da concordância do pronome tu a) é motivada por condições sociais de produção do discurso; e b) é linguisticamente motivada (AMARAL, 2003). Amaral cita que:

(...)linguagem é essencialmente um produto social e uma ferramenta social, e nosso entendimento de qualquer ferramenta será incomensuravelmente aumentado por um conhecimento de seus marcadores e usuários e usos. Se classe é uma das principais dimensões organizadas da sociedade, então este fato deverá estar refletido na evolução e utilização da linguagem. (GUY apud AMARAL, 2003, p. 29)

Esse tipo de discurso, familiar no ambiente de onde veio o autor, marca um tipo de linguagem extremamente característico. Apesar de ser considerado “errado” pela norma culta, o uso coloquial da não concordância do pronome “tu” faz parte do estado de onde veio o autor. Ao realizar a concordância “corretamente”, a tradutora apagou um traço de oralidade recorrente e que mostra o tipo de discurso e ritmo utilizado pelo protagonista sargento Garcia.

Quadro 13: folclore brasileiro e a manutenção do ritmo

ABREU, 1982, p. 82	CAYRON, 1994, p. 74
(...) o padre Lima fugiu com a filha do barbeiro, que deve ter virado mula-sem-cabeça, não o padre, nem o barbeiro.	(...) au Père Lima qui s'est mis en ménage avec la fille du coiffeur, qui doit s'être transformée en mûle-sans-tête*, la fille, pas le Père, ni le coiffeur.

Fonte: a autora

Nesse trecho está presente um dos poucos paratextos do livro como um todo. Esse paratexto adicionado pela tradutora procura explicar ao público alvo a referência utilizada pelo autor à lenda pertencente ao folclore brasileiro, a história da Mula-sem-cabeça, que segundo o Dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo (2012), “é a forma que toma a concubina do sacerdote” (CASCUDO, 2012, p. 596). Na nota-de-rodapé, a autora escreve “destino reservado as mulheres dos padres, na crença popular”. Sobre as notas de rodapé, Severino (2002) descreve suas finalidades:

Indicam a fonte de onde é tirada uma citação, permitem uma eventual comprovação por parte do leitor e fornecem pistas para uma retomada do assunto, revelando, por fim, o âmbito de pesquisa do autor;
 Inserem no trabalho considerações complementares que, por extenso, onerariam desnecessariamente o desenvolvimento do texto, mas que podem ser úteis ao leitor caso queira aprofundar o assunto;
 Trazem a versão original de alguma citação traduzida no texto quando se fizer necessária e importante a comparação dos textos (SEVERINO, 2002, p. 109).

Analisando a utilização dessa nota de rodapé no contexto do conto, observa-se que a finalidade de inserir considerações complementares foi a finalidade da mesma, de modo a inserir o leitor no significado do folclore.

Nesse trecho, também é possível observar a manutenção do ritmo por parte da tradutora. O trecho “não o padre/nem o barbeiro” é traduzido por “pas le Père/ni le coiffeur”, Meschonnic afirma que “se o ritmo é transformado, a teoria da linguagem é transformada. Onde a teoria é crítica. É tradicional toda estratégia que mantém o signo. O signo e o ritmo-metro, possíveis um pelo outro, necessários um ao outro.” (MESCHONNIC, 2006, p. 10).

Quadro 14: “guampas” e « crinière »

ABREU, 1982, p. 82	CAYRON, 1994, p. 74
(...) o trigo venceu a ferocidade do monstro de guampas .	(...) la vaillance triomphant de la ferocité du monstre à crinière .

Fonte: a autora

No *Dicionário de Regionalismo do Rio Grande do Sul* (2003), a palavra *guampa* apresenta significado de chifre, corno ou aspa; chifre preparado para ser usado como copo ou como vasilha para guardar líquidos. Já o termo francês *crinière*, segundo o dicionário *Larrouse*, é um “ensemble des crins qui ornent le cou de certains mammifères (cheval, lion,

cerf), de la nuque au garrot". A substituição do termo feita pela tradutora muda o sentido da palavra utilizada inicialmente, mas de certo modo mantém a caracterização do referido monstro. Apesar disso, a palavra “*cornes*” poderia ter sido melhor empregada, já que “*guampas*” e “*chifres*” apresentam o mesmo significado.

Quadro 15: “vezenquando”, marca de traço da oralidade

ABREU, 1982, p. 83	CAYRON, 1994, p. 75
(...) todas as noites, todo o verão, vezenquando saio nu na janela com uma coisa que não entendo direito acontecendo pelas minhas veias (...)	Toutes les nuits, tout l'été, desfois je me mets nu à la fenêtre et je sens quelque chose que je ne comprends pas bien se passer dans mes veines (...)

Fonte: a autora

O termo « vezenquando » é utilizado pelo autor para marcar um traço de oralidade, traço esse que remete a uma economia linguística ao termo “de vez em quando”. A tradutora optou por manter esse traço da oralidade, traduzindo “vezenquando” por “*desfois*” ao invés de “*des fois*”, o que reproduz satisfatoriamente a sentido de uma fala rápida transmitida pelo autor. A manutenção dessa nuance no texto traduzido por parte da tradutora é essencial para que o leitor francês perceba particularidades presentes na escrita de Caio F.

Quadro 16: expressão idiomática “cu da mãe Joana”

ABREU, 1982, p. 84	CAYRON, 1994, p. 77
- Sen-tido! Estão pensando que isso aqui é o cu-da-mãe- Joana?	- Garde à vous ! Vous vous croyez au bordel, ici ?

Fonte: a autora

Segundo o dicionário *Caldas Aulete*, a expressão “cu da mãe Joana” se refere a um 1) tabu, assunto em que todos se intrometem e dão opinião; 2) Grande confusão, casa da mãe Joana. A origem da expressão é obscura, e são encontradas algumas referências sobre a origem do termo. Segundo o *Dicionário aberto de calão e expressões idiomáticas* (2022), casa da mãe Joana faz referência à “Joana, rainha de Nápoles e condessa de Provença (1326-1382), que regulamentou os bordéis em Avignon, onde estava refugiada, e mandou escrever nos estatutos: “que tenha uma porta por onde todos possam entrar”. O lugar ficou conhecido como Paço de Mãe Joana, em Portugal”. Já a palavra “*bordel*”, segundo o dicionário *Le Robert*, significa “*maison de prostitution*” (p. 241). Claire Cayron optou por traduzir a expressão pela palavra *bordel*, que faz referência à casa de prostituição, e mantém o significado da letra, mas ao mesmo tempo causa o apagamento do termo vindo de Portugal e que é muito utilizado pelos brasileiros.

Quadro 17: Manutenção de marcas

ABREU, 1982, p. 86	CAYRON, 1994, p. 79
Ele segurou o cigarro, Continental sem filtro, eu tinha visto, entre o polegar e o indicador amarelados, cuspiu pela janela, depois me olhou.	Il prit as cigarette, une américaine sans filtre, je l'avais déjà vu, entre son pouce et son index jaunis, cracha par la fenêtre, puis me regarda.

Fonte: a autora

O cigarro Continental, fabricado no Brasil desde 1936 e pertencente a marca Souza Cruz, é considerado um dos primeiros cigarros fabricados no país. A tradutora optou por suprimir o nome da marca, e apenas traduzir por “une américaine”. O cigarro francês Gauloises, fabricado na França desde 1910, poderia ser um melhor substituto para Continental, por também apresentar um caráter nacionalista e emblemático. Apesar do cigarro Gauloises possuir filtro, diferente da marca Continental, seria um bom substituto para a tradutora por haver essa possibilidade e ser algo que apresentaria um caráter nacional francês.

Quadro 18: “bagualada” e « la troupe »

ABREU, 1982, p. 86	CAYRON, 1994, p. 80
- Senhor, não: Garcia, a bagualada toda me chama de Garcia. Luiz Garcia de Souza. Sargento Garcia.	- Pas de cérémonie entre nous. On m'appelle Garcia, toute la troupe m'appelle Garcia. Luiz Garcia de Souza. Sergent Garcia.

Fonte: a autora

O termo bagualada faz referência a uma manada de baguais (NUNES, 2003). A expressão bagual faz referência a um potro selvagem, ainda não domado ou a meio-domar, e é frequentemente utilizada no estado do Rio Grande do Sul para se referir a indivíduos com modos e trejeitos do campo, pessoas consideradas brutas e rudes (SCHLEE, 2019). Segundo o dicionário *Houaiss* também pode significar “falta de educação; estupidez, grosseria”. Claire Cayron traduziu a expressão por “la troupe”, que segundo o dicionário *Larrouse* tem significação de “*toute réunion de militaires composée ou non d'éléments organisés ; les soldats (par opposition aux officiers)*”, e pelo *Le robert* significa « *réunion des gens qui vont ensemble, ou qui agissent de concert* » (p. 2323).

Quadro 19 : A manutenção da palavra “morro”

ABREU, 1982, p. 86	CAYRON, 1994, p. 80
Eu quis dizer qualquer coisa, mas ele não deixou. O carro chegava ao fim do morro.	Je voulais dire quelque chose, mais il ne m'en laisse pas le temps. La voiture arrivait en bas du <i>morro</i> .

Fonte: a autora

Aqui a tradutora escolheu pela manutenção da palavra morro, não utilizando nenhum substituto relativo em francês. Segundo o dicionário *Houaiss*, morro pode ter os seguintes significados: 1) elevação de terreno cuja altitude não costuma ultrapassar os 300m; monte, colina, penhasco; 2) favela (no sentido de 'conjunto de habitações populares'); asfalto. No contexto da narrativa, o significado 2 se encaixa na descrição, por se tratar do centro da cidade onde se passa o diálogo. Ao traduzir a palavra morro para o francês, surgem diversas expressões como *colline*, *montagne* e *parcelle*, mas nenhuma que apresente a atmosfera urbana presente no referido trecho.

Quadro 20: expressão idiomática “mais grosso que dedo destroncado”

ABREU, 1982, p. 87	CAYRON, 1994, p. 81
Passo o dia inteiro naquele quartel, <i>com aquela bagualada mais grossa que dedo destroncado</i> . E com eles a gente tem é que tratar assim mesmo, no braço, trazer ali no cabresto, de rédea curta, senão te montam pelo cangote e a vida vira um inferno.	Je passe la journée entière à la caserne <i>avec cette troupe plus informe qu'un doigt mutilé</i> . Et avec eux faut se conduire comme ça, le bras de fer, la bride courte, sinon ils te sautent dessus et la vie devient un enfer.

Fonte: a autora

A expressão gauchesca “mais grosso que dedo destroncado” é dita de quem se revela mal-educado e age sem atenção e respeito (SCHELEE, 2019). A tradutora traduziu a expressão literalmente. Através de pesquisa, foi possível constatar que “*plus informe qu'un doigt mutilé*” não possui registros de significância em países francófonos, o que de certa forma pode ter dificultado a compreensão do público alvo para tal expressão. Berman afirma que:

assentados em uma experiência, a princípio idêntica, os provérbios de uma língua têm quase sempre equivalentes em uma outra língua. (...) Traduzir o provérbio seria, portanto, encontrar o seu equivalente (a formulação diferente da mesma sabedoria). Desta forma, frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz “literalmente”, “palavra por palavra”. No entanto, traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir “palavra por palavra”. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc. Pois um provérbio é uma forma. (BERMAN, 2013, p. 20)

A expressão francesa do século XVIII « *un ours mal léché* », que significa « *personne peu sociale ; individu grossier ; individu mal élevé ; individu rustre ; personne rustre ; personne grossière ; individu très mal poli ; individu aux manières grossières et d'aspect rébarbatif* » poderia ser um excelente substituto para esse caso. Tal expressão com seu significado atual remonta ao século XVIII. No século XVII, designava um homem com aparência física ou comportamento rude, pois se sabia na época que o bebê urso, nascido sem

forma, era moldado por sua mãe que o lambia abundantemente (EXPRESSIO, 2022). Apesar de ser uma expressão do século XVIII e de apresentar pouco uso na França atual, carregaria mais significado do que a tradução literal da expressão brasileira.

Quadro 21: “putedo” e « *ordures* »

ABREU, 1982, p. 87	CAYRON, 1994, p. 82
Só não aguento comunista. Mas graças a Deus a revolução já deu jeito nesse putedo todo.	Je tolère tout. Sauf les communistes. Mais grâce à Dieu la révolution nous a déjà débarrassés de ces ordures .

Fonte: a autora

O significado de putedo, palavra utilizada principalmente na região sul do Brasil, segundo o dicionário *Houaiss* faz referência a um 1) grupo de putas e/ou putos; 2) conjunto das putas ou dos putos; putada, putaria e 3) prostíbulo. Já a palavra ordure escolhida pela tradutora se refere, segundo o dicionário *Larousse*, a “1 *Excrément d'animal ; immondice (surtout pluriel)*; 2 *“personne vile, abjecte”*. Já o dicionário *Le Robert* define « *ordure* » como « *toute matière qui souille et répugne* » (p. 1545). Aqui o enobrecimento do texto se mostra de forma elucidada, a palavra “putedo” apresenta vulgaridade e baixo calão no idioma de origem. Ao ser traduzida por “*ordure*”, existe a perda da significância fora da forma da letra, onde a brutalidade do sargento é evidenciada através do diálogo.

Quadro 22: expressão idiomática “filho de bagaceira”

ABREU, 1982, p. 88	CAYRON, 1994, p. 84
Meu pai com o cinturão dobrado, agora tu vai me fumar todo esse maço, desgraçado, parece filho de bagaceira .	Mon père, le ceinturon à la main, maintenant tu vas me fumer tout le paquet, petit malheureux, on dirait un fil de pute .

Fonte: a autora

Aqui mais uma vez se faz presente a falta de concordância verbal na segunda pessoa do singular no pronome “tu”, e também aparece a expressão “filho de bagaceira”. A palavra bagaceira, segundo o *Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Rio-Grandense*, é um adjetivo que se refere a uma pessoa de baixa condição social ou que pratica maus costumes (SCHLEE, 2019). A expressão “*fil de pute*” se refere a alguém. Em primeiro lugar, a origem das palavras *pute* e *putain* remete a noções negativas. Le Petit Robert (1994) define o termo “*pute*” como um insulto vulgar, sinônimo de puta. A etimologia de “*putain*” vem do francês antigo *put*, “puer” e do latim popular *putire*, “*puant*”. Três definições são dadas; “*prostituée*”, “*femme facile, qui a une vie sexuelle très libre*” e “*interjection marquant l'étonnement, l'admiration, la colère, etc.*” (p. 1824). Assim, “*pute*” e “*putain*” são por definição palavras ofensivas, vulgares, que podem significar tanto “uma mulher que faz sexo por pagamento”

quanto "uma mulher que busca o prazer sexual, sendo a libertinagem considerada diferente de acordo com os tempos, culturas e aulas" (p. 839). De certo modo, o uso de "fils de pute" altera a percepção do público francês, pois essa tradução

Quadro 23: a utilização de termos pejorativos referentes à homossexualidade

ABREU, 1982, p. 89	CAYRON, 1994, p. 84
Meu primo gritou na minha cara: maricão, mariquinha, quiáquiáquiá.	(Mon cousin me cria à la figure : pédé, tapette).

Fonte: a autora

A utilização dos termos *maricão* e *mariquinha* são termos pejorativos utilizados para descrever a possível homossexualidade do protagonista. Nota-se que a tradutora tentou manter o nível coloquial e familiar dos termos. Segundo o dicionário *Houaiss*, o termo "maricas" 1; diz-se de ou indivíduo que se comporta com modos femininos, e 1.1; que ou aquele que é homossexual. Os termos foram traduzidos por "pédé" e "tapette". Segundo *Le Petit Robert*, o termo "pédé" é uma "abréviation de pédéraste; homosexuelle" (p. 1618); e o termo "tapette" apresenta cinco significados: "1. Palette de bois pour enforcer les bouchons ; 2. petite tape, 2; sorte de raquette d'osier pour battre les tapis, 4; piège à souris, à rats dans lequel un crochet actionné par une planchette tue l'animal, 5; jeu de biles dans lequel la bille doit toucher les autres après avoir tapé contre un mur, 6 ; langue bien perdue, loquacité e 7 ; homosexuel effémine ».

Já a onomatopeia quiáquiáquiá, utilizada por Caio F. para se referir a risada e ao deboche de seu primo é suprimida pela tradutora, o que causa o apagamento da expressão, causando enobrecimento do texto escrito, que perde o tom pejorativo e de humor depreciativo.

Quadro 24: "china" e expressão cultural

ABREU, 1982, p. 90	CAYRON, 1994, p. 85
- Mas não me diga. Nunca? Nem quando era piá? Uma sacanagenzinha ali, na beira da sanga? Nem com mulher? Com china de zona? Não acredito. Nem nunca barranqueou égua? Tamanho homem.	- C'est pas vrai. Jamais ? Pas même quand tu étais gamin ? Une petite branlette, au bord du ruisseau ? Même pas avec une femme ? Avec un putain. J'y crois pas. Et tu jamais enfilé une jument ? Un gars comme toi.

Fonte: a autora

A expressão *china* apresenta diversos significados regionais no Rio Grande do Sul. Segundo o *Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Rio-Grandense*, escrito por Aldyr Garcia Schlee, importante escritor e jornalista fronteiro e tradutor bilingue, a expressão *china* pode significar: 1) mulher indígena ou com aparência de índia; 2) mulher da campanha; 3) empregada rural; 4) diz-se da mulher querida; e 5) diz-se da prostituta, mulher da vida. Já a

palavra zona, segundo o mesmo dicionário, pode significar lugar onde, em um rancheiro, vila ou cidade, desenvolve-se a prostituição. A tradutora escolheu o termo *putain*, já debatido no quadro 22. Já a expressão barranquear uma égua faz referência a um ato de violência contra um animal, encostando-o em uma barranca, remetendo a zoofilia. A tradutora optou pela tradução “*enfilé une jument*”, uma tradução literal que não foi encontrada em nenhuma correspondência durante a pesquisa. A tradutora transcrevia a expressão de forma explicativa, com um intuito funcionalista. Existe a perda de uma carga histórico-cultural da expressão.

Quadro 25: o diálogo de Isadora

ABREU, 1982, p. 90	CAYRON, 1994, p. 87
- Nossa. Taludinho assim. E nunca fez, é, meu bem? Nunquinha, jura pra tia? Pg. 90	- Seigneur! Avec ce gabarit. Et il a jamais rien fait, vrai ? Jamais, jamais ? pg. 87

Fonte: a autora

O diálogo descontraído que acontece entre a travesti Isadora, o sargento Garcia e Hermes é marcado por várias expressões que atribuem uma personalidade caricata a Isadora. Dona da casa de prostituição, Isadora entrega uma atmosfera envolta de glamour a narrativa. Alguns traços da fala da mesma são apagados pela tradutora, como na expressão “meu bem”; existe o apagamento vernacular na supressão do diminutivo na palavra “nunca”; e a pergunta “jura pra ti?”. A manutenção desses traços no diálogo deveria ser mantida por ser uma forte característica na personagem Isadora.

Quadro 26: A manutenção da música “*Que Queres Tu de Mim*”

ABREU, 1982, p. 91	CAYRON, 1994, p. 88
Isadora cantava <i>que queres tu de mim que fazes junto a mim se tudo está perdido de amor?</i>	Isadora chantait, <i>que veux-tu de moi, que fais-tu de moi si tout est perdu mon amour ?</i>

Fonte: a autora

A tradução da música cantada por Isadora mostra a atmosfera que envolve o ambiente. Ela não apresenta significado semântico na narrativa, mas a tradutora escolheu traduzir a letra da música. A canção *Que Queres Tu de Mim*, do cantor de bolero brasileiro Altemar Dutra, evoca a atmosfera envolta na cena, que remete a relação sexual que acontece entre os protagonistas. Como acontece no quadro 2, existe o apagamento cultural da música nesse clímax.

A análise deste conto se mostrou desafiadora quanto às opções e escolhas da tradutora. Ao mesmo tempo em que foi possível elucidar algumas questões e propor algumas

soluções, outras permanecem em aberto para discussão e construção de conhecimentos no campo tradutório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caio Fernando de Abreu tornou-se amplamente conhecido no ambiente intelectual brasileiro por representar a voz de uma geração reprimida durante o período ditatorial brasileiro. Durante a realização desta pesquisa, notou-se que o estudo sobre a tradução de sua obra para o francês é bastante escasso. Ao observar essa lacuna no estudo da obra do autor, o principal objetivo deste estudo é firmar e abrir ainda mais portas e ideias para os estudos tradutórios sobre o autor e também sobre a tradutora Claire Cayron.

Neste estudo, foi necessário apresentar uma breve biografia do autor e da tradutora, com o objetivo de elucidar algumas questões posteriores que poderiam se apresentar como dificuldades tradutórias, questões estas admitidas por Claire Cayron em entrevista (Escritório do Livro, 2012). Levando em consideração os estudos realizados na área de tradução, fez-se ainda mais necessário a idealização da tradução como algo além de uma comparação entre dois textos e ver o campo tradução ainda mais como uma interrelação cultural, algo que procurei evidenciar através da teoria de transcrição de Haroldo de Campos.

As traduções realizadas por Claire Cayron podem ter sido motivadas por um *kairos*⁷, que segundo Antoine Berman seria o momento favorável. Neste contexto, o *kairos* parece ter sido motivado por questões mercadológicas, o que influenciou principalmente na escolha dos contos traduzidos e publicados na França.

Outro aspecto que evidenciei nesta pesquisa foi a dificuldade ao acesso por parte do público brasileiro à obra traduzida para o francês, o que é evidenciado pelo fato de as traduções serem feitas para o público francês e o maior interesse por essas obras ser acadêmico. Foi extremamente difícil começar a pesquisa devido ao fato de não ser possível adquirir as obras traduzidas aqui no Brasil e existir a necessidade de importá-las. Mas isso se evidencia pelo fato de o maior interesse em suas traduções se apresentar pelo meio acadêmico.

A quase inexistente utilização de notas de rodapé nas versões francesas também se evidenciaria como uma questão mercadológica, de perfil editorial e da coleção onde as obras traduzidas estão inseridas, e que, no entanto, teriam facilitado muito o trabalho da tradutora. Ao analisar os cotejos feitos para esse trabalho, percebi que muitas questões tradutórias como a tradução do fruto “*porongo*” ou “*macegas*” seriam facilmente resolvidas com a utilização de

⁷ Portanto, a partir da mitologia grega, *kairós* significa momento oportuno, ocasião certa, oportunidade; enquanto que *chronos* significa o tempo físico e cronológico, compreendido como anos, meses, dias, horas, minutos e segundos. (ARANTES, 2015, p. 3)

notas de rodapé. Novamente, existe a especulação sobre a influência das questões de mercado. Apesar de não ser o objetivo principal deste trabalho, é importante mencionar o papel mercadológico das editoras na atividade tradutória:

No entanto, notavelmente, o interesse do mercado editorial não é estabelecer uma relação simétrica entre culturas, mas assegurar a venda e garantir a boa recepção do produto traduzido na cultura alvo. Isso quer dizer que, de modo geral, a aplicação da estratégia domesticadora e da estratégia estrangeirizadora está, quase sem restrições, condicionada ao vínculo estabelecido entre o tradutor e a editora no âmbito das exigências desse mercado (BRANCO & MAIA, 2015, p. 217)

Um dos objetivos desse trabalho foi evidenciar a autonomia da tradutora na transcrição da obra no que se refere a sua organização e também ao seu apelo estético, característica tão importante na obra deixada por Caio F.. O que chama a atenção na construção da tradução é a minúcia com que Claire Cayron trata a obra, já que o autor e a tradutora foram amigos durante suas vidas.

Por fim, o estudo da tradução realizado aqui neste trabalho mostrou-se uma forma de abertura para uma cultura literária traduzida, onde aspectos culturais importantes foram mantidos e/ou reinventados, sem perder elementos históricos próprios da realidade local onde a obra original foi criada, apesar de em alguns pontos existir o apagamento e descaracterização de personagens. Claire Cayron exerceu seu trabalho com maestria, e fez jus ao seu nome como tradutora, deixando um enorme legado para os Estudos da Tradução.

Creio que os objetivos apresentados aqui neste trabalho tenham sido alcançados de modo satisfatório e que este trabalho também seja uma das várias portas de entrada para o desenvolvimento de outros estudos referentes a Caio Fernando de Abreu e também a Claire Cayron.

Este trabalho mostra a importância do papel do tradutor como um mediador cultural, e a sua importância nas relações interculturais. Procurei expressar minhas ideias com o aparato teórico de especialistas na área de estudo apresentada. Para mim, além do conhecimento tradutório e literário adquirido, levo reflexões importantes tanto para meu futuro profissional quanto para meu cotidiano. Traduzir é transcrição, é ver o tradutor como agente mediador dentro de uma obra. A tradução é um novo produto, diferente do inicial, onde o tradutor não é apenas um barqueiro de informações. Caio F. permanece atual em seus escritos e em sua abordagem do cotidiano, onde o fantasma da ditadura ainda assombra um país que está doente. O cunho político e social em que sua obra está envolta reforça a necessidade de estarmos sempre fortes e atentos.

REFERÊNCIAS

1 Livros

ABREU, Caio Fernando. **Les Dragons ne Connaisent Pas le Paradis**. Tradução: Claire Cayron e Alain Keruzoré. Bruxelles: Complexe, 1991.

ABREU, Caio Fernando. **Os Dragões Não Conhecem o Paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução fundamentos de uma disciplina**. Tradução: Viviane de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução: Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; - 2. ed. - Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. **Da Transcrição: Poética e Semiótica da Operação Tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Viva Voz, 2011

Claire Cayron : profissão: traductrice, profession: tradutora / organização Dorothée de Bruchard ; tradução Ana Carolina Corrêa da Silva ...[et al.]. – Florianópolis: UFSC, DLLE: Escritório do Livro, 2012.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.:** cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. – Rio de Janeiro: Record, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007

KATAN, David. *Translating cultures : An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida**. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva: 2010.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**; edição bilingue. Traduzido por Doralice Alvez de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico** [livro eletrônico] 1. ed. - - São Paulo: Cortez, 2013.

2 Dicionários

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda., 2009.

LE LITTRÉ - Dictionnaire de la langue française. Disponível em: <https://www.littre.org/>. acesso em: 25 mar. 2022.

NUNES, R.C. **Dicionário de regionalismo do Rio Grande do Sul**. 10.ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2003.

ROBERT, Paul. **Le Petit Robert**: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Nouvelle edition milésime, 2013.

LEXILOGOS. Disponível em: https://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire.htm. Acesso em: 21 fev. 2022

CASCUDO, Luís Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12.ed. Brasil: Global Editora, 2012.

3 Artigos

ARANTES, Paulo Corrêa. KAIRÓS E CHRONOS: origem, significado e uso. Revista Pandora, vol. 69. Dezembro de 2015.

BALACESCU, Ioana. & STEFANINK, Bernd. Defesa e ilustração da abordagem hermenêutica em tradução. Tradução por Catarina Frescura Junges. Qorpus v.11 n.3 2021, p. 230-242, 3 de novembro de 2021. Disponível em: <https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/11/qorpus-v11n3-Catarina-Frescura-Junges.pdf> Acesso em: 3 abril 2022

BRANCO, Sinara de Oliveira & MAIA, Iá Niani Belo. **O entrelugar da tradução literária**: as exigências do mercado editorial e suas implicações na formação de identidades culturais. Ilha do Desterro v. 69, nº1, p. 213-221, Florianópolis, jan/abr 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2016v69n1p213> Acesso em: 24 mar. 2022

COSTA, Pedro. **Tradução, Cultura e Globalização**: O papel do tradutor como mediador cultural, 2013 – Porto. Disponível em: https://www.iscap.pt/cei/e-rei/n1/trabalhos-ei/Pedro-Costa_Traducao-Cultura-e-Globalizacao.pdf Acesso em: 14 fev. 2022

CRAVEIRO, Pedro. Vivendo de hora em hora: sobre a geração mimeógrafo brasileira e a nuvem cigana; eLyra, 2018 vol. 11, p. 129-144. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/236/284> Acesso em: 15 abril 2022

FAU, Guillaume. « **PAR SURPRISE, PAR DÉFI, PAR SYMPATHIE** » : Claire Cayron traductrice. « Revue de la BNF » 2011/2 nº 38, p. 15-21. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-2-page-15.htm> Acesso em: 15 abril 2022.

NÓBREGA, Thelma Médici. **Transcrição e hiperfidelidade**. 2006, Cadernos de Literatura em Tradução, n. 7, p. 249-255. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i7p249-255> Acesso em: 23 fev. 2022.

OLIVEIRA, Luciano. **Ditadura militar, tortura e história**: A "vitória simbólica" dos vencidos. Revista Brasileira de Ciências Sociais - vol. 26, n. 75; 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092011000100001> Acesso em: 19 abril 2022.