

Um romance brasileiro traduzido para o francês: *Inocência*

Norma Wimmer

Doutora e professora assistente do Departamento de Letras Modernas - IBILCE/UNESP/CSJRP

■ Resumo

Inocência, do Visconde de Taunay, foi publicado em 1872. Ainda no século XIX, o romance foi traduzido duas vezes para o francês: na primeira vez, foi apresentado, sob a forma de folhetim, por Félix Émile Taunay; na segunda, em volume, por Olivier du Chastel. Discutir essas traduções constitui o objetivo do presente trabalho.

Palavras-chave: *Inocência*. Tradução. Realismo.

■ Abstract

Inocência, written by the Viscount de Taunay, was published in 1872. The novel was translated twice into French still in the 19th century. It was first presented in the form of daily chapters, by Félix Émile Taunay, and the second time, as a whole volume, by Olivier du Chastel. This paper aims at discussing these two translations of *Inocência*.

Key-words: *Inocência*. Translation. Realism.

Em 1872, Alfredo d'Escagnolle Taunay publica, com o pseudônimo de Sylvio Dinarte, *Inocência*, “narrativa campestre” em que reúne impressões sobre a natureza e sobre os habitantes do interior do país, colhidas por ocasião de sua convocação para a “coluna de Mato

Grosso”, durante a guerra do Paraguai.

Em suas *Memórias* (s.d.), Taunay fornece informações sobre a redação de *Inocência*, enfatizando a exata reprodução das impressões despertadas pela natureza e a boa feição vernácula do texto, em oposição à produção alencariana, notadamente inspirada em leituras nas quais persistira um certo ranço francês.

De maneira geral, a crítica considera *Inocência* a obra-prima de Taunay, da qual realça, considerada a data de sua publicação, o caráter inovador na abordagem realista do regionalismo e a sentimentalidade romântica do episódio. Olívio Montenegro, no entanto, reprova o que considera excesso de cor local nas descrições e na representação da fala dos personagens.

Efetivamente, a produção regionalista de Taunay apresenta características bastante precisas, que denunciam, constantemente, o cientista viajante e o paisagista romântico em descrições ancoradas no discurso científico (da botânica, da zoologia, da antropologia, da geologia) ou na representação de detalhes.

Inocência obteve, desde sua primeira edição, grande sucesso, sendo traduzida, ainda no século XIX, para o inglês, alemão, italiano, japonês, espanhol e francês. Brito Broca (1956), em seu artigo intitulado “A leitura brasileira no estrangeiro”, menciona terem se manifestado, a partir de 1900, os primeiros esforços de penetração da literatura brasileira na Europa e comenta que, considerada a atração exercida pela França, parecia natural o desejo de autores brasileiros de verem suas obras ali traduzidas e publicadas. Nesse sentido, talvez

seja possível inferir que o sucesso alcançado por *Inocência* no Brasil tenha despertado, na França, o interesse por uma produção literária ainda pouco divulgada e vinculada à sedução pelo exótico, assim considerado sob a perspectiva do leitor francês do século XIX.

No presente artigo serão confrontados recortes de duas traduções para o francês, realizadas no século XIX. A tradução de Félix E. Taunay é apresentada sob forma de folhetim, semanalmente, no *Courrier International*, no período compreendido entre fevereiro e junho de 1883; a de Olivier du Chastel, também publicada inicialmente sob forma de folhetim, foi reunida em volume por Léon Chailley, em 1893.

Visando discutir as soluções pelas quais os tradutores do romance optaram, propomos agrupar alguns recortes a serem analisados. Eles serão constituídos por: a) grandes quadros e detalhes; b) retratos; c) discursos.

■ *Grandes quadros e detalhes*

No processo tradutório dos grandes quadros descritivos e detalhes, a tendência dos dois tradutores parece ter sido a de reduzir ao máximo o aparato descritivo, sobretudo o detalhamento de caráter discursivo.

Tal tendência configura-se, na tradução de Félix E. Taunay, desde o título do primeiro capítulo – *Le sertanejo* – (o sertão do original – *O sertão e o sertanejo* – foi sido omitido). É preciso também lembrar que essa tradução foi publicada em periódico, semanalmente. Portanto, a descrição mantida é apenas aquela que garante ao leitor francês do século XIX o envolvimento com certo “exotismo” e “cor local”. O subtítulo emprestado à tradução – *Roman brésilien* – substituindo o original – narrativa campestre – induz também a tal conclusão. Para Berman (1984), o tradutor enfrenta dois perigos: permitir que a estranheza da obra ou da língua estrangeira se abra sobre ele ou matar a dimensão estrangeira. Nesse caso, o estrangeiro aflora, não como o outro a ser entendido, mas como um refém do imaginário francês já estabelecido pelos viajantes.

Tendo vivido no Brasil e conhecido relatos de viajantes, inclusive os do autor de *Inocência*, principalmente aqueles relativos à expedição ao Mato Grosso, o tradutor, muitas vezes, acrescenta, em nota de rodapé, o nome científico de exemplares da flora ou

da fauna. É o caso, por exemplo, de *buriti* – mantido em português; em nota de rodapé (não existente no original), o tradutor esclarece: “*Beau palmier de genre Mauritia vivifera* (Martius)”. O mesmo acontece com vocábulos como *gavião*, apresentado como “une sorte de Milan”; *cará-cará*, como “un oiseau de l’ordre des rapaces”; *urubus*, como “des corbeaux du Brésil”; *ipês*, como “grand bignoniacée du genre tecoma”.

Ocorre também, na tradução de grandes quadros realizada por Félix E. Taunay, a adaptação, em francês, de termos brasileiros, supostamente regionais (uma vez que o próprio romancista os esclarece em nota de rodapé). Vejamos a frase que introduz o capítulo I, a longa descrição do sertão ilustra o processo: “*Ali começa o sertão bruto*” (em rodapé, no original: *sem moradores*). Traduzida, temos a versão francesa explicada: “*Puis commence la lande sauvage, ainsi appelée parce qu’elle n’a pas d’habitants*”. Representa-se um país selvagem e, por isso mesmo, exótico.

Com referência ao estilo, nesse primeiro capítulo o original em português sugere ressonâncias de Chateaubriand, principalmente da “abertura” de *Atala*, em que, segundo Pinto (1995, p.163), “a paisagem literária é objeto de uma elaboração destinada a transmitir sensações provocadas pela experiência”. Na tradução de Félix E. Taunay, tais ressonâncias apontam, mais acentuadamente do que no original, para deliberada imitação da musicalidade do autor francês resultante do processo de encadeamento de orações obtido por meio de um ritmo binário, como ocorre em: “*Quand tous ces fleuves se sont gonflés des déluges de l’hiver, quand les tempêtes ont abbatu des pans entiers de forêts ...*” (p.71) ou, mais adiante, no corpo do texto: “*... tantôt je demeurais immobile pendant des heures ... tantôt on me trouvait assis au bord d’un fleuve ...*” (p.78).

Parece exemplar o parágrafo a seguir:

Tantôt c’est la perspective des cerrados formés d’arbres rigoureux et élégants; tantôt ce sont des plaines à perte de vue couvertes soit d’un frais et fin gazon émaillé de fleurs des champs, soit d’une suite de luxuriants bosquets, si régulièrement symétriques dans leur disposition, qu’ils surprennent et enchantent les yeux, soit enfin de ces flaques d’eau, moitié marais...¹

Em conformidade com o modelo literário escolhido para o ato tradutório, Taunay tende a enfatizar a

característica romântico-européia da associação do estado de espírito do homem com a paisagem que o cerca, a qual, entretanto, não poderia ser experimentada pelo sertanejo, intrinsecamente integrado à natureza:

Quelle mélancolie descend sur la terre à la tombée du jour! On dirait que la solitude étend ses limites pour se rendre plus accablante. Le sol s'assombrit (...)

Mais ces impressions qui hantent l'esprit de l'homme civilisé, le sertanejo n'en connaît aucune (...)

Olivier du Chastel escreveu romances a gosto popular, como *Regain d'Amour* e *Œuvre de Gamma* - medíocres, na opinião do autor de *Inocência*. Nas *Memórias*, em nota de rodapé, informa Affonso Taunay que, antes de ser reunida em volume, a tradução de Olivier du Chastel teria também sido publicada sob forma de folhetim em *Le Temps*, de Paris. Na mesma nota, o filho do romancista informa que o tradutor fora antigo secretário de legação da França, em Lisboa. Daí a constatação de que o tradutor pouco deveria conhecer da realidade e da cultura brasileira e de que provavelmente desconhecia inteiramente as variantes da língua portuguesa falada no interior do Brasil.

Percebe-se que, nessa tradução, o outro é homogeneizado e reduzido ao conhecido. Retomando a descrição de grandes quadros e detalhes, podemos observar que, como o fizera Félix Taunay e, talvez, em razão da mesma imposição de “economia textual” demandada pelo folhetim, esse tradutor opta também pela redução do texto por cortes, sobretudo, de descrições. No caso específico dessa tradução, o “diferente” é omitido. Como Félix E. Taunay, Olivier du Chastel também não mantém as epígrafes que antecedem cada capítulo, bem como as notas de rodapé inseridas pelo autor. Talvez parecesse estranho ao tradutor traduzir epígrafes tomadas a obras de autores franceses ou a obras já traduzidas para o francês (textos dos autores clássicos, da Bíblia etc.); seria necessário que se localizassem os originais, o que, naturalmente, demandaria um grande empenho. Por outro lado, as epígrafes sugerem uma relação bastante íntima e mesmo bastante óbvia entre a obra da qual foram extraídas e o romance *Inocência*; sua exclusão acaba, portanto, afetando essa relação e apagando sua filiação literária.

Em sua tradução do primeiro capítulo, Olivier du Chastel procura induzir a uma concepção romântica da natureza: omitindo o detalhamento científico e arranjando

sua tradução a gosto de seus leitores, ele acaba por “edulcorar” o texto. Assim, o sertão bruto torna-se *le désert* (da concepção romântica). Configura-se: “Ali começa o sertão chamado bruto” – “*Alors commence le “Sertão”, brut, comme on l'appelle là-bas, le désert, mais le désert uniquement pour l'homme, car la végétation est luxuriante et les animaux y sont nombreux*” (p. 2). Acrescida de: “*Il n'y a plus de cabanes, plus d'abri contre la fraîcheur des nuits, contre l'orage qui menace, ou la pluie qui tombe*” (p. 2) – constitui a tradução bastante reduzida de:

Pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está caindo. Por toda parte, a calma da campina não arroteada; por toda parte, a vegetação virgem, como quando surgiu pela primeira vez. (p. 2)

Como outro sintoma do reducionismo, temos que falta às duas traduções o trecho apontado pela crítica como ilustrativo do “cientificismo” de Taunay:

Como são belas aquelas palmeiras!
O estípite liso, pardacento, sem manchas mais que pontuadas estrias, sustenta denso feixe de pecíolos longos e canulados, em que se assentam flabelas abertas como um leque, cujas pontas se acurvam flexíveis e tremulantes.

Na base e em torno da coma, pendem, amparados por largas espadas, densos cachos de cocos tão duros, que a casca luzidia, revestida de escamas romboidais e de um amarelo alaranjado, desafia por algum tempo o férreo bico das araras.

Também com que vigor trabalham as barulhentas aves antes de conseguir a apetecida e saborosa amêndoa! Em grupos juntam-se elas, umas vermelhas como chispas soltas de intensa labareda, outras versicolores, outras pelo contrário de todo azuis, de maior viso e que, por parecerem negras em distância têm o nome de araraúnas (em rodapé: araras pretas). Ali ficam alcandoradas, balouçando-se gravemente e atirando de espaço a espaço, às imensidades da dilatadas campinas, notas estridentes, quando não seja um clamor sem fim, ao quererem muitas disputar o mesmo cacho. Quase sempre porém,

estão a namorar-se aos pares, pousadas uma bem encostadinha à outra. (p. 8-9)

O capítulo IV, “A casa do mineiro”, consiste na descrição da propriedade de Pereira, bem como na constatação de sua adequação à estrutura familiar e garantia de subsistência, aqui inferindo-se as relações senhor/escravo. Quanto a sua estrutura, o capítulo IV é iniciado por uma introdução descritiva dos animais soltos na entrada, da morada e da velha escrava que atende os recém-chegados; segue-se um diálogo entre o senhor e a escrava para, finalmente, o autor passar à descrição da morada:

Consistia a morada de Pereira num casarão vasto e baixo, coberto de sapé, com uma porta larga entre duas janelas muito estreitas e mal abertas. Na parede da frente que talvez com o peso da coberta, bojava sensivelmente fora da vertical, grandes rachas longitudinais mostravam a urgência de sérias reparações em toda aquela obra feita de terra amassada e grandes paus a pique.

Ao oitão da direita existia encostado um grande paiol construído de troncos de palmeiras, por entre os quais iam rolando as espigas de milho, com o contínuo fossar de porquinhos, que dali não arredavam o pé.

Corrido na frente de toda a vivenda, via-se um alpendre de palha de buriti, sustentado por grossas taquaras, ligeiro apêndice acrescentado por ocasião de alguma passada festa em que o número de convidados ultrapassara os limites de abrigo da hospitaleira habitação.

Internamente era ela ali dividida em dois laços: um todo fechado, com exceção da porta por onde se entrava e que constituía o cômodo destinado aos hóspedes; outro à retaguarda, pertencida à família, ficando, portanto, completamente vedado às vistas dos estranhos e sem comunicação interna com o compartimento da frente.

Era de barro compacto e socado o chão desta sala, vendo-se nele sinais de que às vezes ali se acendia fogo: pelo que estavam o sapé do forro e o ripamento revestidos de luzidia e tênue camada de picumã que lhes dava brilho singular como se tudo já fora jacarandá envernizado. (p. 38)

Compõem, assim, a descrição: informações acerca da aparência e das partes da casa; informações acerca do material com que foi construída; informações acerca

do interior.

As traduções do trecho apresentam características muito particulares. Para Félix E. Taunay, tratava-se de “*une petite maison basse couverte de sapé*”. Talvez o tradutor não concebesse “sertanejos”, homens identificados intimamente com a natureza, habitando um casarão vasto; “sapé” era a cobertura: em que consistia não é explicado. Novamente omitindo detalhes, o tradutor apresentará, mais adiante, o “*hangar de paille de bority soutenu par de grosses taquaras*”. Observe-se a manutenção dos vocábulos em português: para *taquara* não há explicação, nem mesmo em nota de rodapé. A tradução da descrição do interior também apresenta “cortes”, especialmente no tocante à rígida divisão de ambientes e do isolamento da família, o que, considerando a trama romanesca, sugere certa “desatenção” a uma “arquitetura” certamente considerada “inferior”.

Olivier du Chastel detém-se bastante na descrição da “exótica” moradia:

L’habitation de Pereira était une vaste maison basse n’ayant qu’un rez de chaussée avec un toit couvert de feuilles sèches et fines de sapé, plante de la famille des graminacées qui, dans l’intérieur du Brésil, sert souvent à remplacer le chaume proprement dit. (p. 31)

A frase que resume a explicação do “sapé” confirma, em certo sentido, a representação do exótico. Além disso, a presença do advérbio *souvent* (freqüentemente) sugere desconhecimento da realidade brasileira, em que nunca o *chaume* era usado; o mesmo ocorre na tradução de “obra feita de terra amassada e grandes paus a pique” por “*construction faite avec de la terre pétrie encastrée dans des batons assemblés en treillage*”, que sugerem novamente, em razão da escolha de termos tão elaborados, desconhecimento do método de construção.

Também Olivier du Chastel descreve, diante da habitação, “*un hangar de paille de bority soutenu par de grosses cannes sauvages*” (= taquaras); mais adiante, informa que tal “*hangar*” poderia substituir “*la salle à manger*”...

■ Retratos

O capítulo VI, intitulado “Inocência”, é precedido por três epígrafes, uma delas tomada a George Sand, especificamente aos *Mestres gaiteiros*. Consiste na

descrição do personagem Thérance: “*Je n’avais jamais vu de si bien achevé que son visage pâle, ses yeux bleu clair, bordés de soies très épaisses, son air doux et fatigué*” (1958, p. 25), situada na primeira *Veillée*, e que parece corresponder à descrição de Inocência:

Apesar de bastante descorada e um tanto magra, era Inocência de uma beleza deslumbrante.

Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno que, a custo, parecia coar por entre os cílios sedosos a franjar-lhes as pálpebras, e compridos a ponto de protegerem sombras nas mimosas faces. (p. 53)

Ainda que semelhantes características não sejam incomuns à descrição de personagens femininas de romance do século XIX, confrontados os dois textos é possível perceber a evocação de certa aproximação, além de sugestões precisas para a descrição da personagem. Nesse sentido, parece sugestivo também o fato de, no prefácio aos *Mestres gaiteiros* (1853), George Sand preocupar-se com a transcrição da linguagem dos camponeses do Berry, região onde se passa a ação da obra. No prefácio a *François le champi* (1842), George Sand já demonstrava cuidados com a representação da fala dos camponeses, afirmando:

Si je fais parler l’homme des champs comme il parle, il faut une traduction en égard pour le lecteur civilisé; et si je le fais parler comme nous parlons, j’en fais un être impossible, auquel il faut supposer un ordre d’idées qu’il n’a pas. (1848, p. 48)

Em *Os mestres gaiteiros* (1853), a autora acentua que “*les émotions d’un paysan ne peuvent être traduites dans notre style, sans s’y dénaturer entièrement et sans y prendre l’air d’affectation choquant*” (1958, p. 4), e conclui que, ao inserir palavras e expressões populares do Berry em seu texto, objetivava conservar o colorido próprio das falas das personagens e não “*le plaisir pueril de chercher une forme inusitée en littérature, encore moins (...) ré甯usciter d’anciens tours de langage et des expressions veillées*” que lhe criticavam.

Inocência evoca, portanto, uma heroína de ascendência bem européia, cuja descrição, feita segundo o modelo literário europeu, sugere certa dissonância em relação à “mocinha” urbana burguesa. O alcance dessa dissonância se faz sentir particularmente ao observar o

resultado das traduções da descrição da personagem. O trecho, sob a perspectiva de Félix Emílio Taunay, reduz-se a:

Nocência était d’une beauté éblouissante. Dans les langueurs du lit ses paupières à demi-closes répandaient l’ombre de leurs longs cils sur la blancheur matte des joues. Le front était, pur, la bouche suave, avec une expression de tristesse. “*Les langueurs*” e “*l’expression de tristesse*” acrescidas pelo tradutor projetam sua interpretação do texto original – interpretação norteada pelo modelo literário europeu. O mesmo ocorre com a tradução de Olivier du Chastel: Malgré sa paleur, Innocencia était ainsi d’une beauté ravissante. Elle avait le front large, ses paupières à demi fermées projetaient l’ombre de leurs longs cils sur ses joues charmantes, son nez fin était légèrement arque, sa bouche était petite, le contour du menton était d’une pureté parfaite. (p. 46)

Omitindo toda parte descritiva relativa à “expressão” do rosto e à “meiguice do olhar” e que parece justificar a escolha do nome da personagem, aqui também o tradutor enfatiza sua beleza, bem a gosto de seus leitores. Evidencia-se, portanto, a tendência etnocêntrica do tradutor.

Da mesma forma, a descrição do sábio cientista alemão Meyer leva a reflexões acerca da representação das personagens. No capítulo VII – “O Naturalista” –, temos:

Quem estava montado e cavalgava todo encurvado sobre o selim, com as pernas muito estiradas e abertas, parecia entregue a profunda cogitação. Devia ser homem bastante alto e esguio e, como o observamos, apesar da hora adiantada da noite, com olhos de romancista, diremos desde já que tinha barbas compridas, escorrido bigode e cabelos muito louros. O seu traje era o comum em viagem: grandes botas, paletó de alpaca em extremo folgado e chapéu de chile desabado. Trazia, entretanto, a tiracolo umas quatro ou cinco caixinhas de lunetas ou quaisquer outros instrumentos especiais, e na mão segurava um pau fino e roliço, preso a uma sacola de fina gaze cor de rosa. (p. 60-61)

A descrição sugere, por um lado, a bizarra figura de D. Quixote – há, relativamente aos capítulos em que aparece o doutor alemão, mais de uma epígrafe tomada a Cervantes –; por outro lado, evoca a figura do cientista

viajante Langsdorff, que esteve no Brasil no século XIX comandando uma expedição da qual havia participado Amado Adriano Taunay, até sua trágica morte, no rio Guaporé. Langsdorff teria sido acometido de doença mental, fator determinante de sua volta à Europa e do abandono de suas atividades de pesquisa. Foram recentemente encontradas em São Petersburgo as inúmeras caixas de material colhido no Brasil. É muito possível que casos e anedotas contados em família tivessem sugerido ao romancista traços e características de Langsdorff para a criação de Meyer.

Desde sua introdução, o caráter excêntrico da personagem vem acentuado pela oposição entre seu tipo físico, incomum na região (Cirino o julga mesmo um “bruxo”), e a parafernália que carrega. O autor enfatiza, já a partir dessa primeira descrição, o aspecto “estrangeiro” da personagem e sua inadequação ao meio. Retomando Berman, diríamos que as duas traduções francesas tendem a retratar o estrangeiro de acordo com seus costumes – nesse caso em que há um europeu descrito como “estranho”, sua condição de estrangeiro acaba sendo redimensionada. Em ambas as traduções, a excentricidade tende a ser neutralizada. Félix E. Taunay reduz consideravelmente a descrição, limitando, portanto, seu sentido:

Le cavalier se tenait en deux sur sa monture, les deux jambes en fourche. Une méditation profonde semblait l’absorber. C’était un homme de forte taille à la tête ronde, à l’œil clair. Ses traits étaient grossièrement accentués. La barbe et les cheveux très blonds. Il portait un costume de voyage fort simple: les bottes indispensables, le paletot très ample et inevitable l’incommensurable panama.

Estamos, portanto, diante de um “meio quixote” louro, de traços grosseiros; quanto à tralha, Félix E. Taunay menciona “*des étuis de fer blanc*” e “*un filet à insectes*”. O cientista é implicitamente comparado a um caçador, imagem bastante esclarecedora para seus leitores.

Olivier du Chastel também reduz um pouco a descrição, mantendo-lhe as nuances de sentido; ao omitir a tradução de “com olhos de romancista”, apresentará a estranha figura do Dr. Meyer “com olhos de tradutor”.

No tocante à descrição das personagens, caberia ainda verificar as figuras de Cirino e Pereira. O capítulo dedicado à história de Cirino de Campos (Capítulo III – “O doutor”) vem antecedido, no Capítulo II (“O

viajante”), por uma descrição da personagem.

... Trazia na cabeça um chapéu de chile de abas amplas e cingido de larga fita preta, sobre os ombros, um ponche-pala de variegadas cores e calçava botas de couro da Rússia, bem feitas e em bom estado de conservação.

Tinha quando muito vinte e cinco anos, presença agradável, olhos negros e bem rasgados, barba e cabelos cortados quase à escovinha e ar tão inteligente quanto decidido. (p. 15-16)

As traduções, sempre seguindo a mesma ordem (Félix Taunay – Olivier du Chastel) tornam-se:

... Il portait un panamá aux larges bords entouré d’un ruban noir. Un “ponche-pala” de couleurs variées flottait sur ses épaules; des fines bottes de cuir de Russie lui montaient jusqu’aux genoux. L’élégant cavalier portait assez jeune: vingt-cinq ans au plus. L’air intelligent et résolu, il avait la beauté du pays: un œil noir, la barbe et les cheveux courts.

Chapéu de chile é uma espécie de chapéu panamá; talvez fosse mais conhecido na França o chapéu panamá; “ponche-pala”, um ponche leve, também não deveria ser usual na França, razão pela qual o tradutor manteve o termo em português. Félix E. Taunay comenta a altura das botas (que iam até o joelho – o que não aparece em português) – e, para ele, deveria ser óbvio que o chapéu estava na cabeça, se a personagem o estava usando...

“*Il avait la beauté du pays*”: nesse caso, instaura-se certa ambigüidade; *pays*, em francês, pode também significar “região” (nesse caso, a beleza de Cirino teria caráter menos universal). Também pela construção “*il portait assez jeune: vingt cinq ans au plus*”, percebemos maior ênfase sobre a juventude do que sobre a beleza.

(b) ... Il portait un chapeau chilien à larges bords, ses épaules étaient couvertes d’un poncho aux coluleurs claires et ses jambes étaient enfermées dans de longs bottes de cuir, bien faites et presque neuves. C’était un jeune homme d’environ vingt-cinq ans, d’un visage agréable, aux yeux noirs et grands, il avait les cheveux courts; son air était à la fois intelligent et décidé. (p. 12)

Notamos, em “*chapeau chilien*”, que o tradutor parece não ter estranhado o tipo de chapéu; “*poncho*

aux couleurs claires”: as cores claras são interpretação do tradutor; “*longues bottes de cuir*”: a procedência do couro das botas parece não importar ao tradutor, que devia considerá-las deslocadas do sertão do Brasil; no entanto, também ele enfatiza seu comprimento.

Quanto à descrição do físico, é resumida: não há menção à barba - talvez fosse óbvio, para o tradutor francês do século XIX, que os cabelos curtos seriam acompanhados de barba curta.

Pereira, o pai de Inocência, nos é apresentado com bastante economia como “Homem já de alguma idade, o recém-chegado era gordo, de compleição sangüínea, rosto expressivo e franco. Trajava à mineira e parecia como realmente era, morador daquela localidade” (p. 17).

“Trajava à mineira” parece pouco claro mesmo em português; os tradutores optaram por: “*Le nouveau venu avait le costume et l’allure des habitants de Minas*” (Félix E. Taunay): aqui manteve-se, de certa forma, o advérbio *à mineira*. Olivier du Chastel aponta outra solução: “*portant le costume des gens de ces contrées*” – ora, *ces contrées* remete ao lugar em que se passa a ação, a Mato Grosso - distante, portanto, de Minas.

■ Discursos

O terceiro ponto a ser abordado é o do discurso das personagens, aspecto em que residia a grande preocupação do romancista em relação à tradução. Em primeiro lugar, sob a perspectiva dos discursos das personagens, analisam-se dois níveis: a) o discurso familiar informal e formal (relação senhor/escravo); b) o discurso formal (das relações sociais); c) os regionalismos.

O discurso familiar “formal” é representado principalmente pela fala da escrava Maria Conga, transcrita abaixo:

- Olá Maria Conga, perguntou Pereira, que há de novo por cá?
- A bênção, *meu senhor*, pediu a escrava chegando-se com alguma lentidão.
- *Deus* te faça santa (...).
- *Nhã* está com a sezão.
- Isto sei eu, *rapariga de Cristo*... (p. 36-37).

Ambos os tradutores optaram por “*maître*” para traduzir “meu senhor”; Félix Emilio Taunay manteve “*nhã*”

em sua tradução, ao passo que Olivier du Chastel opta por “Nocência”. “Rapariga de Cristo” foi omitido por Olivier du Chastel, ao passo que F. Taunay optou por “*fille du Christ*”. Maria Conga é uma escrava já idosa: “rapariga de Cristo” é uma interjeição, quando pouco, irônica. Traduzindo por “*fille du Christ*” F. Taunay manteve a ironia (*fille* = filha ou menina).

Mais adiante, no mesmo capítulo, temos outra fala: “- Maria, disse Pereira para a escrava, que se fora colocar a alguma distância da mesa com os braços cruzados, traz agora *mel* e café com *doce*” (p. 41-42).

Em nota de rodapé, o romancista esclarece: *mel* (melado); *doce* (rapadura de açúcar). Olivier du Chastel transforma a frase adequando-a aos costumes gastronômicos franceses: “- *Maria, ajoute Pereira – va chercher pour le dessert du miel et du café avec de la cassonade*” (p. 35), ao mesmo tempo que omite a atitude da escrava (bem como a própria palavra “escrava”); *melado* e *mel* também não são diferenciados.

Félix Taunay cede às exigências formais do folhetim reduzindo o parágrafo, transformando-o, assim como as falas subseqüentes, em narrativa:

Maria se tenait à quelque distance, immobile, les bras croisés.

Lorsque Cirino eut absorbé son dessert de melasse et de café à la cassonade, il s’étira voluptueusement.

Remetem ao diálogo familiar e informal os diálogos entre Pereira e Inocência; algumas falas de Pereira servem como ilustração (capítulo XXVII – “Cenas íntimas”).

- Que tem você, menina, perguntou ele, meio terno, de alguns dias para cá? (p. 217)

(...)

- Vamos, que é isto Nocência? Por que se socou assim no quarto? (...) isto não é bonito (...) (p.217).

- Mulher não deve atirar-se à cara dos homens ... mas também é bom não se canhar assim ... É de enjoada (p. 217) (...)

Félix Taunay omite o trecho; Olivier du Chastel o traduz sem considerar o sentido popular de “socou” (*tu restes enfermée*) e “canhar” (*s’effrayer*) e omite “É de enjoada...” (p. 201).

Trechos tomados a diálogos proferidos entre Cirino e Pereira, Cirino e Cesário e Pereira e Meyer

servirão para ilustrar o procedimento do autor com relação à inserção de vocábulos “brasileiros” ou “regionais”, bem como para apontar as soluções encontradas pelos tradutores em sua adaptação.

O primeiro trecho a ser considerado é parte do diálogo entre Cirino e Pereira localizado no Capítulo II - “O viajante”:

- Olhe Sr. Cirino, vou dizer-lhe uma coisa que talvez lhe pareça *embromação*: às vezes dou um pulo até a vila só para bater língua com o major, porque com esta gente daqui não se tira partido; *escurraçada* e arisca que é um Deus nos acuda. Então, como lhe ia contando, galopei até lá, e pego numa *mapiagem* que me enche de medidas. Não há...

- Gabo-lhe a pachorra, atalhou Cirino. Mas, diga-me Sr. Pereira, farei por aqui algum negócio?

- Homem, conforme. Gente doente é *mato*; mas também mofina como ela só. Meio arredado da minha casa, fica o Coelho que está morre não morre há muitos anos, e é homem de boas patacas. Este, se vosmecê o curar talvez caia com os cobres. Tudo o mais é uma *récula* de gente *mais ou menos*. (p. 24-25)

Dos termos destacados no texto de Taunay há explicação, em rodapé: “mapiagem” – conversação; “mato” – isto é, há em abundância; “mofina” – pouco liberal. Os demais termos, portanto, não deviam parecer muito estranhos no século XIX.

As traduções para esse trecho divergem. Félix Taunay resume a primeira fala de Pereira a uma frase: “*J’aime mieux la société de major que celle des gens d’ici*”. A resposta de Cirino também vem modificada, adaptada para preencher a falta do trecho anterior. “Gabo-lhe a pachorra” aparece traduzido por “*Cela vous honore*”, bastante formal para francês do século XIX (é comum a expressão, por exemplo, nos textos de Molière). A tradução da réplica de Pereira é muito interessante porque nela temos frases do francês coloquial para a tradução de termos, quando pouco, bizarros:

Homme de Dieu, ce ne sont pas les malades qui manquent. Mais si vous comptez sur leur argent pour nourrir vos mules, vous risquez fort de les voir réduites à pâître l’herbe des champs... Tenez, voici le senhor Coelho qui habite à une petite distance de chez moi. Il est entre la vie et la mort. Ses cofres sont pleins d’écurs (...).

Nota-se também que o único pronome de tratamento empregado é *vous*, não havendo tradução compatível a “vosmecê”; o tradutor mantém o pronome de tratamento “senhor”, mais autêntico, obviamente, do que o equivalente francês *monsieur*.

Olivier du Chastel omite toda a parte da primeira fala (Olhe, Sr. Cirino... Não há...), bem como a parte inicial da fala de Cirino, que acaba sendo reduzida – “*Dites-moi, interrompt Cirino, ai-je quelque chance de gagner un peu d’argent dans votre pays?*” (p. 19).

(Novamente aqui, o emprego de *pays* com o significado de “região”).

Também sofre grande redução a fala “regional” de Pereira, que se reduz a algumas palavras:

“- *Cela dépend. Les malades sont, mais ils sont si avarés!*” (p. 19)

Nesse trecho, assim como em vários outros, fica claro que uma das características do processo tradutório de Olivier du Chastel consiste na omissão dos períodos construídos a partir de vocábulos tipicamente regionais. Tal atitude pode ser decorrente do pouco conhecimento que tinha o tradutor do Brasil ou, talvez, da necessidade que via de adaptar o vocabulário regional ao horizonte de expectativas de seu leitor francês do século XIX.

“Inocência” parece ter sido a característica principal que Alfredo d’E. Taunay pretendeu atribuir a sua personagem; sua inocência devia, portanto, manifestar-se também na linguagem. No entanto, após o envolvimento com Cirino, e, à medida que a personagem começa a se insurgir contra a determinação do pai em casá-la com outro, sua linguagem despoja-se cada vez mais das características regionalistas representadas nos capítulos iniciais. A moça sertaneja transforma-se, aos poucos, em “heroína romanesca”, contracenando em um ambiente que lhe é francamente desfavorável, uma vez que o sertão não parece constituir o espaço ideal para o romance como gênero literário.

Durante o primeiro encontro entre Inocência e Cirino, passa-se o seguinte diálogo tomado ao Capítulo VI - “Inocência”:

- Boas noites, dona, saudou Cirino. (p. 53)

(...)

- Por que amarrou esse lenço? Perguntou em seguida o moço. (p. 54)

- Por nada, respondeu ela com acanhamento. (p. 55)

- Sente dor de cabeça? (p. 55)
- Nhôr-não. (p. 55)
- Tire-o pois: convém não chamar o sangue; solte, pelo contrário, os cabelos. (p. 55)
- (...) Sossegue seu espírito e reze duas Ave-Marias para que a quina faça logo efeito. (p. 55)
- Nhôr-sim, balbuciou a enferma. (p. 55)
- Até logo, sinhá-moça. (p. 55)

Félix Emílio Taunay mantém, da primeira fala, o pronome de tratamento “dona”; a expressão adverbial “com acanhamento” ele traduz por “*timidement*” (mantendo, assim, o sentido de acanhamento). “Nhôr-não” e “Nhôr-sim”, conforme o português falado no interior do Brasil no século XIX, são traduzidos por “*Senhor, non*” e “*Si Senhor*”; “Sinhá-moça, por “*jeune dona*” (o que, para um leitor francês do século XIX, deve ter parecido muito estranho).

Olivier du Chastel, já a partir desse primeiro diálogo, transforma Inocência em protagonista de romance francês, descaracterizando-a, portanto, em um movimento etnocêntrico. Assim, ao entrar no cômodo em que se achava a moça doente, Cirino cumprimenta: “*Bonsoir, mademoiselle*” (p.46), repetindo o mesmo pronome de tratamento ao partir, e com ele traduzindo “sinhá-moça”. Além de “*Oui monsieur*” (p.48) traduzindo “Nhôr-sim”, o tradutor omite as falas de Inocência, bem como as nuances que lhes atribui o romancista (“com acanhamento, balbuciou”).

Do segundo encontro, Capítulo IX, “Medicamento”, temos:

- Sente mais febre? Perguntou Cirino muito baixinho.
- Não sei, foi a resposta, e resposta demorada.
- Deixe-me ver seu pulso.
- E tomando-lhe a mão, apertou-a com ardor entre as suas (...). (p. 74-75)

Félix E. Taunay traduz “muito baixinho” por “*d’une voix basse et caressante*”; a resposta de Inocência perde a segunda parte (“e resposta demorada”); à frase narrativa que segue, o tradutor acompanha o substantivo “*mains*” do adjetivo “*blanches*” – conforme tendência da descrição romântica. Conforme sabemos, há toda uma exaltação à alvura da pele na tradição romântica – a “mocinha” do romantismo, representante, geralmente, da burguesia, não exerce atividade de trabalho, não vive exposta às intempéries da natureza, principalmente ao sol – ela jamais trabalha no campo –, e mantém, portanto,

sua pele alva. Mais tarde, com as tendências do Realismo/Naturalismo, esse critério será alterado. Taunay cede à ideologia do Romantismo francês.

Também Olivier du Chastel omite a seqüência explicativa – “foi a resposta, e resposta demorada”. Como podemos observar, a ênfase sobre a resposta de Inocência perde-se nas duas traduções.

O terceiro encontro entre Círiano e Inocência vem transcrito no Capítulo XIV, “Realidade”. Em seu final, temos:

- Olhe! (...) Cuidado com o sereno...
- Nhôr-sim...
- Não beba leite...
- Mecê já me disse
- Coma só carne de sol...
- Já sei...
- Então, adeus... adeus, menina bonita! (p. 121-122)

Félix E. Taunay resume as falas do diálogo em uma só: “- *N’attrapez pas froid, mademoiselle. Ne buvez pas de lait. Ne mangez pas de viande séchée.*” Talvez o tradutor tivesse pensado em “*Ne mangez que*”... Félix Taunay não cometeria o deslize de transformar uma frase afirmativa em negativa; a negativa que aparece na tradução deve-se, possivelmente, a erro tipográfico.

A última fala vem antecedida de sua interpretação do trecho: “*Ceci se traduisait ainsi dans l’esprit du docteur: Au revoir, je vous adore, à bientôt*”.

Olivier du Chastel segue fielmente as palavras do romancista – no entanto, ao final do diálogo substitui, habilmente, “menina bonita” por “*belle Innocencia*”, alcançando maior coerência no francês.

Do Capítulo XXIII, “A última entrevista”, tomamos o início do diálogo:

- *Enfim exclamou ele, eu a vejo.*
- Meu pai, murmurou a moça com voz tão fraca que mal se ouvia, pode acordar...
- Não me importa, replicou Cirino desabrido, descubra-se tudo... Não posso mais viver assim...
- Chi! Observou ela, cuidado! Se ele nos acha aqui mata-nos logo... Olhe, vá me esperar junto ao Corguinho pra lá do laranjal... Daqui a nada vou ter com você... A porta está só encostada... (p. 187-188)

Félix E. Taunay transforma a primeira fala de Inocência em “- *Parlez bas mon ami, mon père peut*

s'éveiller”, bem como a interjeição “chi!”, da segunda fala; perde-se, assim, muito da cumplicidade evocada pela cena. Também na tradução de Olivier du Chastel a cumplicidade evocada pela linguagem fica comprometida por causa da desatenção a seu sentido afetivo.

Em ambos os tradutores, o crescendo em relação aos sentimentos experimentados pela protagonista acaba prejudicado na medida em que ambos procuram adequar o texto ao “espírito” francês; a grande dificuldade para a tradução de *Inocência* reside na adequação das singularidades de fala regional; assim, ambos os tradutores efetivamente enfrentaram a dificuldade apontada por George Sand: transcrever as falas tais quais apareciam e torná-las impossíveis no contexto literário francês; adequá-las totalmente, tornando-as inverossímeis; ou adaptá-las, causando, conseqüentemente, perdas. Ao tradutor de *Inocência*, como previa o romancista, estaria reservado esse desafio, ao qual cada um respondeu a seu modo.

■ Conclusão

Nas duas traduções de *Inocência* para o francês, realizadas no século XIX, pudemos perceber, em primeiro lugar, características da produção literária da época, notadamente do Romantismo, que correspondiam à visão de mundo dos tradutores e, certamente, à de seus leitores. Nesse sentido, “traduzir” “retratos” de regiões pouco conhecidas implicava interpretar, transladar, aquilo que, principalmente para Olivier du Chastel, era completamente desconhecido. Daí a tendência à supressão de trechos ou à criação de novo sentido condizente com sua própria produção romanesca.

No caso de Félix Taunay, conforme já observado, a economia textual decorre antes da imposição do meio de difusão, o jornal, do que da falta de conhecimento do conteúdo a ser traduzido. No folhetim, as descrições tiveram de ceder lugar à narração e aos diálogos. Nesse sentido, seu conhecimento do Brasil e, principalmente, da obra de artistas e viajantes contribui para a manutenção de certa “sobriedade”, de origem, imagina-se, científica. À mesma origem remetem, talvez, as notas de rodapé, com nomenclatura científica e com alusão ao trabalho dos “viajantes”.

Por outro lado, a apreciação das traduções leva a refletir sobre a “original”: seu autor também remonta à tradição dos sábios-viajantes, cuja intenção é a de “desvendar” o desconhecido, analisar, classificar, compor

– mostrar ao “mundo civilizado” aquilo que ainda não se conhecia. *Inocência* constitui, nesse sentido, a obra de um brasilianista europeu, muito francês.

■ Referências

- BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.
- DINARTE, Sylvio. (Viscomte d'Escragnolle Taunay). *Innocencia* (roman brésilien). Trad. Olivier du Chastel. Paris: Léon Chailley, 1986.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- PINTO, Maria Cecília Queirós de Moraes. *A vida selvagem. Paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.
- SAND, George. *François le champi*. Bruxelles: Lebègue, 1848.
- _____. *Les maîtres sonneurs*. Paris: Garnier, 1958.
- TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. *Cenas de viagem*. São Paulo: Irmãos Marrano, 1923.
- _____. *Innocencia* (roman brésilien). Trad. Félix Émile Taunay. Paris: Courrier International, 1883.
- _____. *Inocência*. 25. ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- _____. *Memórias*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- _____. *Recordações de guerra e de viagem*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- _____. *Reminiscências*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- _____. *Visões do sertão*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

■ Notas

- ¹ Por tratar-se de publicação sob forma de folhetim, não será mencionada, neste texto, a paginação da tradução de Félix É. Taunay.