

O Guimarães Rosa francês de Oseki-Dépré

*Elvis Borges Machado*¹

Resumo: Neste artigo propõe-se examinar a versão francesa do livro *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, com o objetivo de verificar como a versão de Inês Oseki-Dépré, *Premières histoires*, traduzida em 1982 e publicada pela editora Métailié, procurou recriar, na língua francesa, a poética da obra rosiana. Guimarães Rosa alarga as malhas da língua portuguesa e coloca à prova suas possibilidades, forjando novas palavras e novas expressões com suas particularidades sintáticas e semânticas. Nesse contexto, a tradução de Oseki-Dépré faz-se estratégica para os estudos da tradução, pois, ao abandonar a segurança da *língua* para correr o risco do *discurso*, a tradução potencializa o teor crítico e imagético do texto rosiano e alarga os horizontes da língua francesa, oferecendo-lhe novas “pulsões vitais”.

Palavras-chave: Tradução. Guimarães Rosa. Inês Oseki-Dépré.

A tradução francesa de *Primeiras estórias*

Guimarães Rosa sempre foi consciente do papel e importância da tradução para o pleno desenvolvimento de sua obra. Cabe mencionar que a própria obra rosiana foi construída com base em aproveitamento metódico e sofisticado de outras línguas que o escritor mineiro conhecia. Não menos surpreendente foi também seu esforço em corresponder-se com seus tradutores, sempre em diálogos fraternos, demonstrando nas correspondências tanto o arcabouço intelectual de um homem culto, amante das línguas, quanto estratégias “diplomáticas” para lidar com os problemas da tradução. Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-

1 Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2022). Graduado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2018). Atualmente integra o grupo de pesquisa NELAA - Núcleo de Estudos em Literaturas e Artes Anglófonas.

Clason foram, sem dúvida, interlocutores privilegiados de Guimarães Rosa e têm, nos últimos anos, merecido atenção especial dos Estudos da Tradução. Uma atenção similar merece também a tradutora Inês Oseki-Dépré, responsável por uma das traduções mais potentes e criativas de Guimarães Rosa em língua francesa.

Guimarães Rosa começa a ser traduzido em francês nos anos 1960, ainda com base em uma prática tradutória um pouco tradicional e dentro dos critérios clássicos do passado. Assim, temos na edição *Du Seuil* as traduções de Jean-Jacques Villard que oferecem, como muitos trabalhos já apontaram, uma versão muito simplificada do pensamento poético de Guimarães Rosa. As traduções de Villard surgem antes das transformações teórico-práticas que a tradução viria a passar depois dos anos 1980, com as obras de Antoine Berman, Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, que proporcionaram um pensamento crítico de grande profundidade sobre as questões de tradução literária. É neste contexto que se insere a tradução de Inês Oseki-Dépré: *Premières histoires*, em 1982. Assim diz a tradutora: “nos anos 80, ficou clara a urgência de se retraduzir Guimarães Rosa e tentar algo menos denso do que os romances que, mesmo mal, já tinham sido publicados. Optou-se pelas *Primeiras histórias*, até então (e desde então) inéditas em francês” (OSEKI-DÉPRÉ, 2021, p. 59).

Oseki-Dépré traça um percurso diferente dos outros tradutores: ela é brasileira, naturalizada francesa, professora de Literatura Comparada na Universidade de Aix-en-Provence, além de pesquisadora da Área de Estudos da Tradução. Essa mudança de foco, traduzir da língua adotada para a língua materna, demonstra, por sua vez, uma compreensão mais atenta ao efeito de *dépaysement*, como diz Oseki-Dépré (1982a, p. VII), que o autor provoca em seus leitores e será um posicionamento importante em sua tradução: a “estranheza” produzida pelo texto no leitor brasileiro deve permanecer para o leitor francês.

Antes, porém, de comentarmos a tradução, é importante fazermos

algumas observações relevantes. Em primeiro lugar, a edição francesa, em que pesam as escolhas editoriais, é de uma qualidade semelhante à brasileira. As características da impressão, tanto a qualidade e a cor do papel como as fontes utilizadas, lembram a primeira edição brasileira, livro chamado por Guimarães Rosa de “amarelinho”. Além disso, o leitor tem à sua disposição, no canto inferior das páginas ímpares, o título de cada conto, o que não ocorre na edição brasileira.

O título completo aparece na capa e está traduzido segundo o modelo brasileiro, *Premières histoires*, detalhe que não foi seguido pelas traduções italiana, alemã e inglesa, pois preferiram utilizar o título do conto “A terceira margem do rio”, para, talvez, evitar a interpretação dos sentidos da palavra “estória”. A capa da edição francesa apresenta, ainda, uma pequena ilustração colorida de feição popular (lembrando ilustrações de *cordel*). Porém, diferentemente da versão francesa, a edição da José Olympio (1977) traz um índice ilustrativo, em que cada linha sintetiza o conto indicado com uma sequência de pequenos desenhos. Não se trata, no entanto, de mera redundância em relação ao texto, mas de um acréscimo que não está no conto, como um tipo de interpretação visual.

A versão francesa possui um “prefácio” e uma “nota da tradutora”, assinadas por Oseki-Dépré. Esses paratextos situam a obra de Guimarães Rosa caracterizando-o como um inventor da literatura de língua portuguesa e apresentam-no ao leitor francês pela primeira vez como um autor que se assemelharia à James Joyce, fazendo um paralelo de *Primeiras estórias* com *Ulysses* e *Finnegans Wake*. Assim, Oseki-Dépré será a primeira tradutora a destacar o aspecto linguístico e criativo da prosa rosiana e não apenas o exotismo regionalista. É com essa ótica completamente diferente dos tradutores anteriores que Oseki-Dépré ancora a obra rosiana num novo horizonte da crítica literária na França e define outros parâmetros para sua leitura e recepção.

Logo, *Premières histoires*, além de ser a primeira tradução literária² em francês de Oseki-Dépré e o primeiro livro de literatura brasileira publicado na editora Métailié (que iniciava uma coleção para autores em língua portuguesa chamada “*bibliothèque brésilienne*”), é, também, inaugural pelo modo como é traduzido. Em uma breve nota tradutória, Oseki-Dépré ressalta a ousadia de sua proposta:

Se julgo útil citar esse exemplo, é para melhor fazer compreender ao leitor as motivações que estão na base de certas escolhas do texto francês e que estão “no limite” do gramatical. Assim, se eu me esforcei para tornar o texto de Guimarães Rosa o mais “legível” e agradável possível em francês, eu tentei, por outro lado, reproduzir ou re-criar [*re-cr  er*] a coerência do estilo do autor, pronta a manter ou inventar, quando fosse necessário, as motiva  es sobre o plano gramatical ou semântico (OSEKI-D  PR  , 1982a, p. XV; tradu  o nossa).

A tradutora alerta sobre o possível choque na leitura para o leitor francófono. Ora, reconhecendo que nem tudo pode ser traduzido, na medida em que o francês    uma língua “pouco permissiva no tocante    suas estruturas e aos hábitos de leitura/escrita de seus utilizadores” (OSEKI-D  PR  , 1985, p. 49), ela propõe um constante equilíbrio, cedendo    língua francesa em alguns momentos e transgredindo as normas em outros momentos. A tradutora busca, então, uma negocia  o para compensar as cria  es de Guimarães Rosa com a legibilidade para o leitor francês. Logo, sua tradu  o está comprometida com um projeto que se quer como uma rela  o, como proposto por Meschonnic (1999, p. 120; tradu  o nossa): “   o trabalho das obras nas línguas, e das línguas nas obras, que a tradu  o traduz quando ela se inventa enquanto rela  o”. Em resumo,

2 *Premi  res histoires* foi a primeira obra em que Oseki-D  pr   assumiu o estatuto de tradutora, já que havia começo a traduzir nos anos 60 as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e que teve dura  o de vários anos.

Oseki-Dépré não visa apenas as línguas, o transporte, mas os discursos, nos quais as resistências linguísticas e culturais são postas à prova. Feitas essas considerações, passamos agora a analisar alguns aspectos da tradução francesa de *Primeiras estórias*, em especial àqueles que impõem uma tomada de decisão por parte do tradutor ou uma estratégia específica para recriar as potencialidades do texto.

Os jogos de palavras em “Légendaire” (Famigerado)

No mesmo ano em que saiu *Premières histoires*, em 1982, a revista *Magazine littéraire*, nº 187, publica o conto “Légendaire”, acompanhado de um comentário de Oseki-Dépré. Este nos permite perceber sua estratégia de atuação, tentando revelar a hibridez e complexidade da obra rosiana desde o início de seu projeto tradutório. Assim, escreve: “a tentativa de Guimarães Rosa não tem, a meu ver, paralelo nem em língua portuguesa nem em língua francesa” (OSEKI-DÉPRÉ, 1982c, p. 34; tradução nossa). É importante ressaltar: Oseki-Dépré exerce esse trabalho de mediação entre o leitor nacional (francês) e o autor estrangeiro, sendo mediador dessas duas culturas e visões de mundo, pois, embora Guimarães Rosa já tivesse sido traduzido nos anos 1960, não houve comentários críticos, por parte de seus tradutores, de suas próprias traduções que, já bem aclimatadas à cultura francesa, distanciaram-se da força de estranhamento que a obra rosiana provocara nos leitores brasileiros e que Oseki-Dépré buscou “reenunciar” na língua francesa.

A escolha de “Famigerado”, para exemplificar o estilo de Guimarães Rosa nesse comentário, parece ser também estratégica, sabendo a tradutora das críticas que iria enfrentar por sua tradução, por assim dizer, fora dos cânones tradutórios de sua época. “Famigerado” é um dos contos de *Primeiras estórias* em que há grande número de uso de oralidade, criações e jogos lexicais. Trata-se de uma narrativa primorosa, em que predomina

a função metalinguística da linguagem, pois tudo gira em torno da explicação sobre a palavra *famigerado*. Guimarães Rosa confronta o letrado e o não letrado, inventando um modo de colocá-los lado a lado; daí uma primeira dificuldade tradutória nos dois registros de fala: o registro culto e a fala regional do jagunço. Porém, a ironia maior da situação é, justamente, que o questionamento do jagunço a respeito da palavra “famigerado” não pode ser respondido de forma objetiva, pois “famigerado” é uma palavra ambivalente, cujo sentido dicionarizado desviou para o seu contrário no uso cotidiano.

Logo, o próprio título já coloca um problema à tradução: em seu significado original, dicionarizado, o vocábulo denomina aquele que tem “fama, famoso, conhecido, célebre, notável”, mas também possui um sentido pejorativo: “mal-afamado, perverso, bandido”. Oseki-Dépré opta por traduzir pela palavra “légendaire” em vés de “renomé”, pois “légendaire” é, ao mesmo tempo, uma escolha criativa e estratégica na medida em que a fala do Jagunço é marcada por vários jogos de palavras que representam uma armadilha para o tradutor, e um desses jogos, talvez o mais importante do conto, é, justamente, a interpretação do próprio título, como veremos adiante.

A primeira observação a fazer é que a estilização rosiana incide, por um lado, sobre certos aspectos da linguagem sertaneja, até violando o sistema do português, mas, por outro lado, encontramos em muitos trechos de “Famigerado”, além do falar sertanejo, frases de um português padrão e de registros mais elevados. As construções conforme a gramática tradicional são encontradas na fala do narrador-personagem da *estória* que, bastante culto, e por medo, procura não discordar de seu interlocutor, jagunço e analfabeto. A fala culta desse narrador convive no texto com a fala sertaneja, como duas realizações possíveis do português. No início do conto, por exemplo, temos a seguinte frase: “Parou-me à porta o tropel” (ROSA, 1977, p. 8). Ora, a frase tem uma construção mais formal, com

o uso do sujeito posposto, *o tropel*, e o uso do pronome oblíquo *me*, com o valor de pronome possessivo. Não se observa tal construção na língua francesa, pela qual a tradutora optou por uma forma simplificada: “*Le tumulte s'arrête devant ma porte*” (ROSA, 1982, p. 9) – (O tumulto parou em frente à minha porta).

Por outro lado, as frases do jagunço são, geralmente, elípticas como para marcar o suspense da trama, favorecida pela economia de linguagem com elipse da conjunção e frases entrecortadas. A frase que abre a narrativa já tem essa intenção: “Foi de incerta feita – o evento” (ROSA, 1977, p. 8), colocando o sujeito no fim da frase. Em francês isso foi mantido: “*Il se passa de façon incertaine – l'événement*” (ROSA, 1982, p. 9): “*incertaine*” já indica a introdução de uma situação diferenciada, incomum.

O sabor nativo da fala do sertanejo, de cunho artístico inconfundível, deve-se, aí, às características das particularidades orais. Guimarães Rosa também mantém as incorreções da voz popular. A consequência é a existência de frases inacabadas ou hesitantes, ou, ao contrário, frases longas: “Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua bem explicada” (ROSA, 1977, p. 9), às vezes marcadas pelos pleonasmos (*expresso direto/ perguntar a pergunta/ nenhum ninguém*), pelas formas sincopadas (*pra mor*), pela colocação incomum do artigo mais substantivo (*o legítimo – o livro*), pela economia verbal e arcaísmos (*alimpar/agarantir*) e pelos ditos populares. Decerto, os adágios, ou mesmo as inversões de expressões populares guardam grandes dificuldades para o tradutor. Quando o jagunço quer confirmar aquilo que compreendeu, pergunta ao médico (narrador) se ele pode falar “no pau da peroba” (ROSA, 1977, p. 12). Há, na tradição brasileira, muitos provérbios que se referem a essa metáfora da rigidez da madeira (“bate na madeira”, “mata cobra e mostra o pau”). Por sua vez, a tradutora substituiu a expressão por “*dans le dur comme du fer*” (no duro como ferro), que se assemelha a uma expressão também de tendências campestres e populares.

A segunda observação incide sobre os jogos de palavras. Temos, ao longo do conto, uma tensão que vai se intensificando e passa a refletir-se de forma visual e vocálica nas palavras do médico, dando a impressão de espanto e gagueira: “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava” (ROSA, 1977, p. 10), vertida como: “*La peur devient l'extrême ignorance au moment le plus crucial. La peur La. La peur miaulait dans mon âme*” (ROSA, 1982, p. 8).

Guimarães Rosa faz o narrador da estória gaguejar sob o efeito do medo. Vê-se a relevância do significante para valorizar o medo que fazia o narrador se sentir preso, sem saída (O /medo/ O), e a aliteração para refletir a emotividade diante da situação de extremo desconforto (O medo me miava). Ademais, o som do /m/ que se repete confere força à frase, abrindo-se para a prioridade oral sobre o escrito, comum em seu estilo. Oseki-Dépré compreendeu essa capacidade que Guimarães Rosa tem de fazer a língua gaguejar, como diz Deleuze (1997). Daí, recria esse ritmo da gagueira, “*La peur La*”, e mantém essa delicada aliteração tão presente no conto (*La peur /miau/lait dans /mon/ â/me/*). Apenas a diferença na sonoridade das palavras *peur* e *medo* não permite que as aliterações “mi”, “mon” e “me” se sobressaíam ainda mais.

O medo também está visualmente presente em outra frase onomatopáica, fazendo ouvir o espanto do médico diante de Damázio – “oh-homem-ho”, locução interjetiva, evoca uma musicalidade semelhante a “o melhor”, como para evidenciar sua diferença ante os demais cavaleiros que o acompanhavam. Vê-se que Oseki-Dépré conserva os efeitos poético-cômicos, “*Cet-oh-homme-oh-/La peur La*” (ROSA, 1982, p. 9-10), e enfatiza visualmente a sensação de estar encurralado, preso, sem saída. Como já notaram quase todos os críticos rosianos, existe uma conexão indissociável entre a forma da linguagem e o conteúdo de seus contos, nos quais, às vezes, o significante não apenas sustenta um conceito, mas literalmente uma imagem, como bem argumentou Augusto de Campos (2015, p. 15):

“em Guimarães Rosa nada ou quase nada parece haver de gratuito. As mais ousadas invenções linguísticas estão sempre em relação isomórfica com o conteúdo”.

Em “Famigerado”, a linguagem, que se autodenomina protagonista, é levada até os últimos limites, tornando-se decisiva para a experiência artística. Um trecho do conto joga com o adjetivo substantivado do título, modificando-o de modo a criar vários jogos de palavras: “Vosmecê agora me faça a boa hora de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-me-gerado...falmisgeraldo... famílias-gerado?” (ROSA, 1977, p. 11). Traduzida como: “*Votre excellence sera très aimable de m'apprendre ce que veut dire déjà: les gendaires... l'est gendaire... les gens d'aire... les gendres errant...?*” (ROSA, 1982, p. 12).

Com certa tensão, Damázio ensaia as possíveis pronúncias de palavra que lhe escapa, fazendo variar seu sentido. Oseki-Dépré empenhou-se em articular tanto o conteúdo quanto o jogo de palavras. Outra possibilidade seria traduzir o título do conto por *Renommé*, que guarda em parte até o mesmo sentido, mas não se prestaria ao jogo de palavras. Por isso, a tradutora optou por um termo que guardasse parte do sentido, permitindo as aproximações e combinações presentes no original. A solução encontrada foi a palavra *Légendaire: les gendaires... l'est gendaire... les gens d'aire... les gendres errant*. A escolha de Oseki-Dépré permitiu-lhe fazer conexões com outras palavras como *légende* (que tem um sentido tanto de “legenda, glossário, explicação” como, também, de “lenda”), mantendo o tatear semântico da palavra. Essas escolhas enfatizam o que afirma Meschonnic (1973, p. 354; tradução nossa): “um tradutor que é somente tradutor não é tradutor, é apresentador; somente um escritor é um tradutor”. O tradutor do conteúdo apenas busca introduzir as ideias e sentidos estrangeiros na língua, mas o tradutor que leva em conta a forma original é o verdadeiro criador.

A tradução “intralingual”

Uma das dificuldades de se traduzir Guimarães Rosa diz respeito ao problema de uma tradução, primeiramente, “intralingual” (RÓNAI, 2012), ou seja, dentro da própria “língua” de Guimarães Rosa: compreender e destrinchar os sentidos das palavras, para, enfim, traduzi-las para o francês, mantendo, entretanto, suas particularidades. Como afirma Meschonnic (1973, p. 325-326; tradução nossa): “A tradução como passagem de um texto não é separável da função de exploração de um texto na cultura-língua. A tensão entre os dois constitui a tradução como texto”. Vejamos um neologismo que requer atenção: “O homenzinho tão precívél, um fagamicho, o mofino – era para esforço tutânico? Meu amigo sendo o dono do caos” (ROSA, 1977, p. 54), traduzido como: “*Le petit homme, si périssable, un crève-la-faim, l’infortuné – étail-il capable d’un effort vitanimé? Mon ami demeurait le maître du chaos*” (ROSA, 1982, p. 71).

Nesse exemplo, o adjetivo “tutânico” possui uma junção de elementos muito diferentes ou opostos que caracterizam o protagonista do conto “Fatalidade”, Zé Centralfe, um homem de origem simples. “Tutânico” vem do substantivo “tutano”, forma coloquial de se referir à moela, mas que tem um sentido figurado, como força e inteligência. Juntando essa carga cultural com a palavra “titânico” (MARTINS, 2001, p. 509), temos essa combinação de força e simplicidade, já que é um alimento bastante consumido por pessoas de camadas mais populares da sociedade como Zé Centralfe. Foi traduzido por *vitanimé*, sendo, portanto, mais uma recriação da tradutora. Oseki-Dépré estabelece, também, em sua tradução uma relação entre as palavras *vital* [vital] com o adjetivo *animé* [animado], remetendo à alma, força e energia, criando o neologismo *vitanimé*.

Segundo Oseki-Dépré, essa criação “conserva a mesma relação de inclusão que a palavra brasileira” (OSEKI-DÉPRÉ, 1982b, p. XVII; tradução nossa). Em sua “Note de la traductrice”, Oseki-Dépré comenta,

por exemplo, a sugestão proposta por Haroldo de Campos para a palavra “tutânico”. O tradutor e crítico sugerira a forma “tuétanesque” (*tuer* [matar] + *(ti)tanésque* [titânico]), remetendo à ideia de força e vigor. Em contraste com a força de seu benfeitor, o mesmo trecho vai reiterar a fragilidade de Zé Centralfe com o neologismo “fagamicho”. Segundo *O léxico de Guimarães Rosa* (MARTINS, 2001, p. 220), o sentido provável de “fagamicho” é “indivíduo fraco, débil, raquítico”. Porém, a lexicógrafa não rastreia o étimo da palavra. Embora sem muita clareza, uma possibilidade para compreender o neologismo vem da definição de “-micho”, palavra que, segundo Antenor Nascentes (1955, p. 331) vem do francês *miche*, “pão redondo rústico”, mas adquiriu a conotação de “pouco valor”. Já “faga-”, provavelmente derivação de “-fagia”, é um sufixo que expressa a ação de alimentar-se. Daí resulta a condição subnutrida de fraqueza que o neologismo expressa. É justamente essa a compreensão de Oseki-Dépré ao traduzir pela expressão “*un crève-la-faim*” (morto de fome), que, embora não seja traduzida por um neologismo, enfatiza até certo ponto as características sociais da personagem.

Rimas, aliterações e onomatopeias

O trabalho com o significante, com a mensagem poética, com o fazer da língua e não com o seu representar, é, para Haroldo de Campos (2006), o que possibilita uma maior recriação. Isso porque em relação aos procedimentos puramente poéticos, aqueles que decorrem de um movimento criador pessoal, seja para acentuar a musicalidade, seja para provocar efeitos humorísticos, a liberdade da tradutora em relação ao francês é muito maior, pois trata-se de recriar os significantes, processo em que os elementos sonoros são os que mais ressaltam à percepção. As criações onomatopaicas por duplicação de uma sílaba, as rimas e as aliterações são numerosas e surpreendem em cada página na edição francesa. Inserem-se

nesse conjunto, por exemplo, as onomatopeias: “glouglouissements” (ROSA, 1982, p. 6), “glouglouta” (ROSA, 1982, p. 3) “mumumuets” (ROSA, 1982, p. 13), “murmurumeur” (ROSA, 1982, p. 29); as rimas internas: “l’épique épidermique” (ROSA, 1982, p. 167) [“épico epidérmico”]; “les figures figurantes, et aussi les personnages personnifiants” (ROSA, 1982, p. 53) [“as figurantes figuras, mas personagens personificantes” (ROSA, 1982, p. 41)] e aliteraões: “conforme le confert et la confirmation” [conforme confere e confirmava (ROSA, 1982, p. 124)].

Às vezes a onomatopeia é sutil e pretende visualizar a sensação auditiva: “E... foi: fogo, com rapidez angélica: e o falecido Herculinão, **trapuz**, já arriado lá” (ROSA, 1977, p. 54). “Trapuz” vale como um vocativo onomatopaico, que tenta reproduzir o barulho de um corpo caindo (MARTINS, 2001). Ora, a tradutora exclui a onomatopeia e busca compensar a perda por meio de outras expressões sonoras, por exemplo, aproveitando-se dos homônimos da língua francesa (*feu*=fogo; *feu*=falecido). “Et... ce fut: **feu**, avec rapidité angélique: et **feu-Herculinon**, Ø déjà étendu là” (ROSA, 1982, p. 71). A escolha é mais do que fortuita, pois na versão francesa as razões fatalistas do Delegado parecem recair ainda mais sobre os atos de *Herculinon* como um destino inevitável. Por isso o “feu-Herculinon” (finado-Herculinão) estar tão sonoro e, ironicamente, ligado ao “feu” (fogo, tiro, arma)³. A tradutora, portanto, deixa para o leitor francês se questionar a respeito do hífen e, talvez, relacioná-lo à lógica fatalista do delegado, em que o assassinato se faz em nome da providência, em sintonia com o destino.

Vê-se que em vários casos, para compensar a diferença de matriz fônica entre as línguas, Oseki-Dépré cria outras rimas internas e aliteraões para manter o ritmo da prosa rosiana. Com efeito, se não foi possível

3 Infelizmente, como já argumentamos, a edição francesa não manteve os desenhos que ilustram cada conto do livro que funcionam como uma sinopse visual da estória. O caso de “Fatalidade” é bem interessante, pois, a nosso ver, a disposição dos desenhos parece corresponder a uma fórmula matemático ou uma frase que explique essa fórmula, como nos parece a disposição da frase analisada: “Et... ce fut: feu, avec rapidité angélique: et feu-Herculinon, déjà étendu là” (ROSA, 1982, p. 71).

manter a sonoridade em “põe e punge, de dó, desgosto e desengano” (ROSA, 1977, p. 6); “*d'éprouver à cause de lui cette douleur, qui blesse et qui fait souffrir, de peine, de dégoût et de désenchantement*” (ROSA, 1982, p. 5); em outros casos em que não havia rima, foi criada: “*jean, rien sacripan quidam*” (ROSA, 1982, p. 166); “João, nada, sacripante, quídam” (ROSA, 1977, p. 128); “*nous nettoiyons nos nettes lunettes*” (ROSA, 1982, p. 160); “nossos límpidos óculos limpávamos” (ROSA, 1977, p. 122), na medida em que, em francês, há uma correspondência etimológica e sonora entre *nettes* (nitidez) e *lunettes* (óculos).

Da busca inusitada por jogos sonoros, resulta, o aparecimento de associações vocabulares inesperadas. Por essa razão o leitor francês encontrará em “Nada e a nossa condição”/ “*Rien et notre condition*”, os trabalhadores da fazenda de Tio Man?Antonio caracterizados como “leigos, ledos, lépidos” (ROSA, 1977, p. 72). Assim, para manter a rima na tradução francesa, Oseki-Dépré desvia do significado e foca no significante sonoro, “*doctes, doux, dynamiques*” (ROSA, 1982, p. 95), até mesmo se for para manter significados opostos (leigos/*doctes*).

Ritmo: controle de tensão dramática

Berman afirma que “a prosa literária se caracteriza, em primeiro lugar, pelo fato de captar, condensar e mesclar todo o espaço políglótico de uma comunidade” (2013, p. 65). *Primeiras estórias* reúne a pluralidade das “línguas” e vozes brasileiras de sua época, do falar proverbial popular, a língua das histórias infantis (Brejeitinha), a língua sertaneja (Damásio), a língua culta, erudita, filosófica (“O espelho”) e até pseudoerudita (“Darandina”). Em seus primeiros trabalhos, é predominante o uso do léxico coloquial e regional. Porém, em *Primeiras estórias*, a terminologia, digamos, erudita e formal é mais frequente, levando em consideração que o livro tem menos da metade de páginas de *Sagarana*.

Os vocábulos eruditos são usados como efeito humorístico, como no conto “A partida do Aldaz navegante” e outro caso primoroso de “Darandida”, em que se observa a mescla de vocábulos eruditos e populares que se entrelaçam e se ironizam mutuamente, com a clara intenção de sublinhar o humor da situação. Porém, a variedade linguística logo surpreende o leitor: a décima primeira *estória*, “Le miroir”, penetra no estilo ensaístico e especulativo, afastando-se dos termos regionais e trazendo, além de outro vocabulário, certo ar pedante junto a um discurso exagerado.

Seria eu um... des-almado? Então, o que se me fingia de um sopoisto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o que mais na impermanência se define? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho – com rigorosa infidelidade (ROSA, 1977, p. 67)

Etais-je... être sans-âme? Alors, ce qui se prétendait être un moi supposé, n'était-ce pas plus que, sur la persistance de l'animal, un peu d'héritage, d'instincts relâchés, de bizarre énergie passionnelle, un entrecroisement d'influences, et tout ce qui s'indéfinit dans l'impermanence? Ils me disaient cela, les rayons lumineux et la face vide du miroir – avec une infidélité rigoureuse (ROSA, 1982, p. 87)

Reflete-se o caráter “filosófico” e poético dessa *estória* no uso repetido de substantivos abstratos: *influence*, *persistance*, *radiance*, *transcendance*, *connaissances*, sobretudo aqueles que terminam em *-ance*, pois esse sufixo, como argumenta o gramático e lexicógrafo Grevisse (2011), teve um grande sucesso na língua literária do simbolismo por ser um sufixo musical e sugestivo. Aliás, o próprio conto reveste-se de uma aura “simbolista” no que diz respeito à reação contra a visão positivista,

empírica e racionalista, e na sondagem para atingir dimensões do Nada, Vazio, Absoluto (cf. vocabulário do “homem do espelho”). Sublinham-se, por exemplo, a natureza interrogativa do trecho acima citado e a insegurança da posição do narrador pela repetição do prefixo *in-*, que a todo momento parece conduzir ao paradoxo (“*tout ce qui s’indéfinit dans l’impermanence?*” [tudo o que se indefine na impermanência?]).

O narrador, ao tentar retrabalhar a visão do interlocutor, vira de ponta-cabeça os argumentos, demonstrando uma astúcia sofismática em sua argumentação, que ganha relevância pela quantidade de substantivos abstratos. Tanto é assim que a tradutora recria a carga “semi-erudita” enfatizando esses substantivos abstratos. Ora, se comparado a outras narrativas do livro, o conto traz poucos neologismos e regionalismos e traz uma linguagem sintaticamente mais tradicional. Veem-se, nos exemplos acima citados, frases com um estilo mais formal, com orações intercaladas, para evitar, sobretudo, as frases elípticas e as pontuações totalmente liberais que se encontram nas outras *estórias*.

Sendo assim, a escolha das palavras, sua quantidade e ordem, as técnicas de pontuação e o equilíbrio das frases se combinam para refletir o conteúdo de cada *estória*, como se fosse um controle de tensão dramática. Logo, quando pretende descrever uma longa paisagem, o autor prefere uma estrutura frasal mais nominal, como o caso de “*La borde de la joié*”: uma viagem pelo olhar da criança:

As nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia de amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos? (ROSA, 1977, p. 3)

Les nuages d’amabilité entassée, l’azur seulement d’air, cette clarté au large, le sol plat en vision cartographique, entrecoupé de plantations et de

champs, le vert qui s'en allait vers des jaunes et des rouges et vers le brun et le vert; et, au-delà, basse, la montagne. Les hommes, le garçons, les chevaux et les boeufs – seraient-ils ainsi des insectes? (ROSA, 1982, p. 2)

Assim, para exprimir-se num nível individual, focando em aspectos mais subjetivos da personalidade humana (traço comum em *Primeiras histórias*, que se sobressai em relação aos tons coletivos das outras obras), como é a investigação do homem do espelho, Guimarães Rosa focaliza aspectos específicos de palavras. Além disso, outro meio de enriquecer a tonalidade emotiva de alguns contos encontra-se na repetição de algumas palavras-chave que se tornam, assim, “mot-valeur” (MESCHONNIC, 1999).

Em “Nada e a nossa condição”, após a morte de sua esposa, Tio Man'Antônio começa a despojar-se, gradativamente, de sua vida; descobre-se, portanto, mortal e passageiro e passa a ser chamado de “o transitório”. A catábase, a descida ao Nada, vai sendo, ritmicamente, expressa pela preposição “sem” (que indica ausência e privação) repetida 15 vezes (*sem* sombrios; *sem* cuidados; um suspiro *sem* ai; sem som, *sem* pessoa; *sem* alarde) (ROSA, 1977, p. 70-4); às vezes seguida do advérbio “nem”, que exprime negação, (*sem* polainas *nem* botas; *sem* contradição *nem* resistência; *sem* som *nem* sentido) (ROSA, 1977, p. 71-2). Oseki-Dépré, atenta às escolhas poéticas da prosa rosiana, que faz de uma simples preposição o ritmo estratégico do texto, acentua as repetições em 16 ocorrências (*sans* guêtes et *sans* bottes; *sans* éperons; *sans* tituber; *sans* contradictions; *sans* son *ni* sens; *sans* son; *sans* s'arrêter; *sans* faire aucun bruit) (ROSA, 1982, p. 92-8).

O caráter dessas formas repetitivas indica, em outro conto, certo grau de jogo linguístico, como era de se esperar de um autor como Guimarães Rosa. Em “Sequência”, por exemplo, a inserção periódica dos

advérbios *onde* e *longe* servem como uma forma para manter a atmosfera de vigilância e perseguição da vaquinha por todo o episódio (“*onde* a estrada”; “de *onde* muito se enxergava”; “lançou *longe* um olhar”; “antes das portas do *longe*”) (ROSA, 1977, p. 56-60). Nota-se, também, como esses advérbios são substantivados para dar sensação mais concreta à busca: “Só via os *longes*” (ROSA, 1977, p. 58) (mais poético: “Il voyait seulement les *lointains*”) (ROSA, 1982, p. 76); “para os *onde* caminhos” (mais banal: “par les *chemins*”) (ROSA, 1982, p. 74); “em seus *ondes*, por seus passos” (ROSA, 1977, p. 60) (simplificado: “dans ses *lieux*”) (ROSA, 1982, p. 78).

Rupturas sintáticas

Não obstante a sua preocupação de redigir com base nas regras da língua francesa padrão, de fazer um texto legível e agradável para o leitor francês, Oseki-Dépré também buscou, quando possível, penetrar a rigidez da língua francesa. Muitos são os casos em que foi possível tornar a frase francesa mais flexível, como nos casos de substantivação. Ora, o interesse de Guimarães Rosa pelas formas nominais fez o autor explorar bastante o processo da substantivação de outras categorias gramaticais, como sempre, indo além dos processos estabelecidos nas línguas modernas. Oseki-Dépré, ciente da qualidade nominal da prosa rosiana, enverga a língua francesa a fim de obter um choque esteticamente bem-sucedido. Sendo assim, conservou, em grande medida, a substantivação dos advérbios: “*Elle tapait sa tête contre les doucementes*” [“Ela batia com a cabeça, nos docementes”] (ROSA, 1982, p. 17); “*il a voulu les choses pour sonner les trois coups, pour le tristement*” (ROSA, 1982, p. 111) [quis o sino da igreja para badalar as vezes dos três dobres, para o tristemente] (ROSA, 1982, p. 84); “*Nous [...] dans des subtilements, qui ne se voulaient ni ne se faisaient remarquer*” [“Nós” [...] tão em sutilmentes, que não se avistavam nem notavam”]; “*sa voix était une voix de voyelles douceurs*” (ROSA, 1982, p. 135) [era uma voz

de vogais doçuras (ROSA, 1982, p. 103)] (exemplo com adjetivo).

Ao mesmo tempo em que reduz a estranheza do texto original, evitando alguns casos de nominalização, a tradutora mantém outros tantos volteios poéticos dos textos de Guimarães Rosa: em “Mal dava para se ver, *no escurecendo*” (ROSA, 1977, p. 7) prefere “*On voyait à paine, dans l’obscurissement*” (ROSA, 1982, p. 7), estranha, como algumas derivações, mas mais aceitável para o leitor francês. Oseki-Dépré demonstra ainda não se dobrar às derivações mais incomuns e evidencia mais liberdade nas formas derivadas mais complexas a fim de dar ao leitor francês um maior grau de expressividade: “*Elle chez qui, à partir de ce moment, s’éveille l’enfin d’une joie...* [“Ela, que, a partir dessa hora, despertou em si um enfim de alegria...”]. Dois exemplos com locução e preposição: “*Ne possédant – dans l’allumage des cierges, dans l’entre quelques fleurs – que cette grimace sans-faire-exprès*” (ROSA, 1982, p. 27) [possuindo – no aceso das velas, no entre algumas flores – só aquela careta sem-querer] (ROSA, 1977, p. 22); “*un tout-d’un-coup énorme*” (ROSA, 1982, p. 25) [um de-repente enorme] (ROSA, 1977, p. 20).

Considerações finais

À guisa de conclusão, observamos que Oseki-Dépré procurou manter o estilo do texto de Guimarães Rosa, sem agredir a língua de chegada, mas buscando na própria língua meios de ampliar seus horizontes. Independente dos limites da tradução, a versão de Oseki-Dépré é exemplar, pois mantém o equilíbrio entre renúncia e recriação, entre tradição e ruptura. Pode-se afirmar, portanto, com base no conjunto dos procedimentos adotados, que a tradutora conseguiu, reelaborando matrizes culturais diversas, promover um permanente deslocamento de fronteiras e uma abertura para a diferença e alteridade, capazes de potencializar a força crítica e imagética do texto rosiano. Tudo isso torna essa tradução esteticamente relevante

dentro das traduções francesas de Guimarães Rosa, como também oferece valiosas lições para futuros tradutores e tradutoras que se aventurarem na difícil tarefa de traduzi-lo.

O importante, de acordo com a perspectiva aqui apresentada, é a circulação da obra em outra língua, em outra cultura literário e, talvez, em novas formas, questões essas diretamente relacionadas ao texto traduzido, tais como o próprio pensamento sobre a língua, cultura e tradição e que estão muito além das imprecisões de natureza vária. Mesmo sendo portadoras de desvios percebidos, *Premières histoires* produz novos efeitos de sentido e torna possíveis novas leituras de Guimarães Rosa, pois Oseki-Dépré rompe com as traduções que haviam sido feitas desde os anos 1960 e desencadeia, além disso, leituras no contexto francês responsáveis pela abertura de linhas para traduções posteriores, como as traduções recentes de Mathieu Dosse⁴.

Referências

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie Hélène Catherine. Florianópolis: UFSC, 2013.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do *Grande Sertão*. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 15-49.

CAMPOS, Haroldo de. A tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-49.

4 Mathieu Dosse é um tradutor francês, filho de pai francês e mãe brasileira. Escreveu um livro, *Poétique de la lecture de la traduction* (2011), fruto de sua tese de Doutorado em que comenta doze traduções de *Grande Sertão: Veredas*. Em 2016, Mathieu Dosse traduziu a coletânea *Éstas estórias*, sob o título *Mon Oncle le jaguar et autres histoires*. Sua tradução foi a vencedora do Grand Prix de Traduction de la ville d'Arles em 2016.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

GREVISSE, Maurice; GOOSSE, André. *Le bon usage: grammaire française*. Paris: De Boek, 2011.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da USP, 2001.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Préface. In: *Premières histoires*. Trad. Inês Oseki-Dépré. Paris: Métailié, 1982a. p. VII-XII.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Note de la traduction. In: *Premières histoires*. Trad. Inês Oseki-Dépré. Paris: Métailié, 1982b. p. XIII-XVIII.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Légendaire. Une nouvelle de Guimarães Rosa. In: *Écrivains du Brésil. Magazine littéraire*, n° 187 Septembre 1982c. p. 34-35.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. A tradução francesa das Primeiras histórias de João Guimarães Rosa. *Colóquio/Letras*, número 87 setembro de 1985, p. 43-50.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Uma recepção francesa de Primeiras histórias (1962) de João Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, v. 2, n. 40 nov. 2021, p. 55-72.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Premières histoires*. Trad. Inês Oseki-Dépré. Paris:

Métailié, 1982.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

The French Guimarães Rosa of Oseki-Dépré

Abstract: This article aims to examine the French version of the book Primeiras estórias, by João Guimarães Rosa, in order to verify how the version by Inês Oseki-Dépré, Premières histoires, translated in 1982 and published by the Métailié publishing house, sought to recreate, in the French language, the poetics of Rosa's work. Guimarães Rosa "widens the meshes" of the Portuguese language and puts its possibilities to the test, forging new words and new expressions with their syntactic and semantic particularities. In this context, the Oseki-Dépré translation becomes strategic for translation studies, because by abandoning the security of the language to take the risk of speech, the translation enhances the critical and imagery content of the rosian text and broadens the horizons of the French language, offering him new "vital impulses".

Keywords: Translation. Guimarães Rosa. Inês Oseki-Dépré.

Recebido em: 11/08/2022

Aceito em: 30/10/2022