

Oseki-Dépré e a tradução francesa de Guimarães Rosa: uma análise dos aspectos linguísticos, sonoros e sintáticos em *Premières histoires*¹

Elvis Borges Machado*

Otávio Guimarães Tavares**

Introdução

Os percursos da obra rosiana em língua estrangeira têm despertado cada vez mais o interesse da crítica tradutória. De início, pelas valiosas correspondências com os tradutores italiano e alemão, e, atualmente, com as retraduições de *Grande sertão: veredas* que estão em curso no momento: Berthold Zilly, para o alemão, Alison Entrekin para o inglês e Francis Uteza para o francês. Se, nos últimos anos, Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-Clason receberam atenção especial dos estudos tradutórios, o mesmo não aconteceu com Inês Oseki-Dépré, e sua tradução de *Primeiras histórias* para o francês, tida como uma das traduções mais bem-sucedidas de Guimarães Rosa na França (DOSSE, 2011), e que ainda tem sido pouco comentada (AUDIGIER, 2010; MACHADO; SIMÕES, 2021 e MACHADO, 2023).

Inês Oseki-Dépré vai propor a primeira grande mudança nas traduções francesas do autor. A tradutora comenta que “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

¹ Este trabalho é oriundo de Dissertação de Mestrado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL-UFPA), na qualidade de bolsista CAPES, com parte da pesquisa publicada na *Cadernos de Letras da UFF*, com o título “O Guimarães Rosa francês de Oseki-Dépré” (MACHADO, 2023).

* UFPA

** UFPA

pelas *Primeiras estórias*, até então (e desde então) inéditas em francês” (OSEKI-DÉPRÉ, 2021b, p. 59). Ora, os primeiros tradutores de Guimarães Rosa na França foram pouco audaciosos na subversão da língua francesa — do ponto de vista sintático, neológico, criativo — e acabam por produzir traduções que anexam a obra rosiana à língua francesa. Por outro lado, Oseki-Dépré vai encarar a tradução não apenas pela dimensão linguística, mas como um acontecimento discursivo, de um discurso para outro discurso e não, simplesmente, de uma língua para outra.

Embora Oseki-Dépré tenha oficialmente iniciado na tradução com *Premières histoires*, em 1982 (o que a levou também a escrever sobre a tradução anos depois), sua visão tradutória já lhe conduzia à “recriação” (Campos) ou “escritura” (Meschonnic) e à importância do diálogo entre culturas, que está fortemente enraizada em sua caminhada. Mostramos que o modo como a tradutora escolhe traduzir os vários elementos que compõem as 21 estórias não é arbitrário, mas responde às ideias sobre a poética de Guimarães Rosa, numa tradução que é fruto de um intenso trabalho linguístico e que, para Henri Meschonnic, “correspondia exatamente aos princípios de uma nova tradutologia literária” (OSEKI-DÉPRÉ, 2021b, p. 60).

Para Henri Meschonnic (1999), a grande literatura se caracteriza por certo desalinho e descompasso com a noção rígida de língua. Isto é consequência, por sua vez, das transformações e intervenções que cada autor, em sua liberdade, exerce sobre a língua. Meschonnic acredita que é, justamente, nesse descompasso que está a potência do texto. Logo, a relação poética entre texto e tradução implica um trabalho crítico contra a reprodução de equivalentes e contra a anexação e ilusão do natural, que estão, segundo o autor, à mercê de uma ideia pré-concebida de língua e literatura. Assim, Meschonnic pensa a tradução como exercício ético, poético e político: isso significa permitir a presença dos estranhamentos — lexicais e sintáticos — e do diálogo entre as duas línguas, de modo a fazer desaparecer o conflito entre “original” e tradução, permitindo compreender os dois textos como duas obras em seu princípio e funcionamento, duas vozes autorais e inventivas que, de certa forma, vão se complementar.

De modo similar, Haroldo de Campos, também, vai pensar o viés poético, político e criativo da tradução pela relação entre as línguas: “ao invés de aporuguesar o alemão, germanizo o português, deliberadamente, para o fim de alargar-lhe as virtuosidades criativas” (1981, p. 194). A tarefa

de se traduzir Guimarães Rosa propõe ao tradutor que vá aos extremos limites da língua de chegada, abalada pela força estrangeira, como diz Haroldo de Campos em outro importante ensaio (2011, p. 59): “Essa é a grande tarefa do tradutor: ampliar o horizonte da língua de chegada ao contato e ao sopro violento da língua estrangeira”. Guimarães Rosa, escritor reputado como intraduzível, alarga as malhas da língua portuguesa e coloca à prova suas possibilidades, forjando novas palavras e novas expressões, e, digamos, elimina as barreiras da língua. Assim, para não se afastar da criatividade rosiana, o tradutor deve também “alargar as malhas” da sua língua. Numa busca, parafraseando Campos, de **rosianizar a língua francesa**.

É neste sentido que vão se dar as reflexões tradutórias de Oseki-Dépré que, tal como Meschonnic e Haroldo de Campos, atribui certo peso à tradução como “criação”. Mas, embora seja caudatária das ideias tradutórias de Haroldo de Campos e, em alguma medida, tenha sido influenciada por Meschonnic, Oseki-Dépré não reivindica as posições desses autores, antes traça seu próprio caminho:

eu vejo meu papel de tradutora também como o de uma ‘go-between’ entre duas linguagens ou entre duas culturas, mas antes de passar de uma língua para outra, eu tento entrar na língua do escritor ou poeta que estou traduzindo... Tento sentir de dentro, eu me transformo no autor, absorvo-o. Pound evocava a ‘liberdade mimética’, que supõe uma espécie de aporia: liberdade de re-criar, mas de maneira mimética, *à la façon* do original... (OSEKI-DÉPRÉ, 2015, p. 3)

Isto é, a tradutora busca aderir ao texto fonte e fazê-lo de tal maneira como se o escritor o reescrevesse em francês. Isso implica, pois, que a tradução deve se apresentar num jogo onde renúncia e recriação se mantêm em equilíbrio. Unidos, assim, dessas reflexões, procederemos à análise da tradução francesa de Oseki-Dépré.

Tradução dos trocadilhos em “Départ du Hardi Navigateur”

Os contos de Rosa em *Primeiras estórias* buscam contemplar um universo de coisas nascentes e imprevisíveis do qual fazem parte as crianças no livro, com suas falas raras. Assim, em “A partida do audaz navegante” / “*Départ du Hardi Navigateur*”, a protagonista do conto é uma criança cujo olhar é

traduzido em um discurso poético e polifônico, rico em desvios sintáticos e em criações vocabulares instigantes. Nesse conto, o autor confirma, explicitamente, a ampla contribuição da linguagem infantil para seus processos de inovação. A nosso ver, esse é um dos contos de *Primeiras estórias* mais difíceis de serem traduzidos, e, mesmo assim, a tradutora se manteve coerente ao projeto do autor, não recuando ante certo grau de artificialidade da linguagem e insistindo em oferecer aos leitores franceses a ideia de inconformismo linguístico de Guimarães Rosa.

Algumas escolhas requerem atenção: um detalhe tão sutil quanto significativo encontra-se no título, por exemplo. Por toda a narrativa temos a alternância de “audaz” por “aldaz”. No título em português é usado “audaz”, de acordo com a norma ortográfica da língua portuguesa, como que marcando a autenticidade da aventura que iria acontecer. Contudo, o que se vê é outro “aldaz”, apenas aparente, que transforma a aventura em algo duvidoso. Assim temos uma contradição na estória: para as crianças, o “Aldaz navegante” (feito de estrume, cogumelos, flores, gravetos e cuspe) parece mesmo intrépido, prestes a se lançar ao mar em aventuras. Entretanto, logo se revela a falha em sua suposta audácia.

Essa escolha é mais do que uma aparente corruptela. É, na verdade, uma atitude de paródia no manejo das relações com os clássicos camonianos, que a tradutora destaca em seu prefácio: “Brejeirinha transforma a realidade sob a forma de uma bosta de vaca em personagem épico, pela utilização de palavras inesperadas, ricas, e malapropismos e que ‘imitam’ as grandezas da epopeia camoniana” (OSEKI-DÉPRÉ, 1982, p. xi). Ressalta-se que, na *estória*, todos os elementos “heroicos” são reduzidos a “petites choses minuscules” (ROSA, 1982, p. 132), ou, mesmo, passam a ser modulados com o universo da criança. Daí o humor que se encontra no uso de palavras eruditas e pomposas juntas à linguagem infantil. Com efeito, embora tenha evitado (provavelmente por questões editoriais) o desvio ortográfico e cômico do título, Oseki-Dépré soube manter o clima paródico do conto, por exemplo, com o humor dos empregos pernósticos de Brejeirinha em quase todas as ocorrências²: “*Il fit un bond omnipotent*” [fez um pulo onipotente]; “*L’Hardi*

² A propósito de “A partida do audaz navegante”, Guimarães Rosa escreve a Mayer-Clason sobre a importância de se combinar o estilo erudito com o popular neste conto: “O que importa, é contrassenso, se ser palavra *difficile*, que, por isto mesmo Brejeirinha incorpora ao seu vocabulário” (2001, p. 317).

Navigateur resta à agiter son mouchoir blanc, extrinsèque” (ROSA, 1982, p. 134). “Zito, ‘requin’ veut dire délirant [...] ou bien *démagogue*?” (ROSA, 1982, p. 133) [...] ou bem demagogo?]. A interpolação de vocábulos eruditos com a fala da criança cria toda a atmosfera humorística do conto.

Esses adjetivos irônicos e “inapropriados” enfatizam o efeito humorístico e sublinham ainda mais o tom de paródia do conto. O caráter da insólita aventura e a ruptura de expectativas é expressa pelos verbos “vir e ir”, que reforçam a natureza definitiva da viagem desatada. Guimarães Rosa inverte as estruturas do habitual “ir e vir”, reinventando uma história “épica” às avessas. A tradutora acomoda a expressão em sua regularidade (“*va-et-vient*”), um dos poucos momentos no conto em que tradução fica a desejar. Isso ocorre também em outra sutil escolha cômica que o autor põe na fala da protagonista: discutindo com Zito, Brejeirinha argumenta: “Mas você nunca viu o jacaré-não-estar-lá” (ROSA, 1977, p. 104), mas o equivalente francês retira os hifens: “*Mais tu n’as jamais vu non plus le crocodile ne pas y être*” (ROSA, 1982, p. 136).

Oralmente, o argumento parece um disparate. Contudo, na escrita a inserção do hífen tem o intuito de manter correspondência com a forma em português, em que “jacaré-não-estar-lá” é usado como um único substantivo composto, completando o sentido do verbo “ver” e produzindo efeito cômico. Seja como for, a tradutora conseguiu manter as variedades de estilo no mesmo pé de igualdade. Em outro conto, Oseki-Dépré cria uma palavra composta, “à son *oisillon-vert-pensée*” (ROSA, 1982, p. 25), à imagem do texto brasileiro, de “passarinho-verde pensamento”.

A insistência da hifenização para criar novas associações de palavras, muito abundante, só é superada em quantidade pelo uso dos diminutivos. Sabe-se da predileção dos brasileiros em empregar o diminutivo³, mas Guimarães Rosa faz um uso acentuado desse sufixo, não apenas na forma mais tipicamente portuguesa – (z)inho, a – mas abrangendo, também, formas mais originais. Os exemplos se contam às dezenas: “cruzadinha”, “perfilzinho”, “infimículas” (caso especial de diminutivo de uma palavra que já expressa diminutivo), “boazinha”, “babinhas”, “meiozinho-homem”,

³ A esse respeito, diz Mário de Andrade em carta para Manuel Bandeira (2001, p. 172): “Você já reparou que o diminutivo brasileiro ainda é mais carinhoso que o português? (...) é uma maravilha e a que nada se compara no mundo das línguas que conheço. É engraçado, agora que começo a escrever brasileiro, tenho usado uma quantidade enorme de diminutivos”.

são alguns, dentre vários, que povoam o discurso narrativo do conto e captam a criatividade infantil em movimento, passando para o primeiro plano o fluxo da infância.

Ora, em português, os sufixos diminutivos como *inho* (*zinho*) podem ser acrescidos livremente a qualquer radical nominal. Mas em francês isso só pode ser feito em escala muito limitada. Assim, *fleur* (flor) tem uma forma diminutiva, *fleurette* (florzinha), mas *pierre* (pedra) não tem forma sufixal diminutiva. Milner (1988) argumenta que apenas os sufixos *-ette* e *-et* podem ser considerados como produtivos no francês moderno para a construção de diminutivos e, mesmo nesses casos, somente o uso dirá quais radicais aceitam o sufixo. Logo, a tradutora acaba recorrendo, na maioria dos casos, a formas mais analíticas de composição: “*petit visage*”, “*petites choses*”, “*petit profil*”, “*petit nez*”, “*petite pluie*”. Por vezes, traduz por uma variante sufixal quando as escolhas de Guimarães Rosa saem do comum. Assim, “*trançada as pernocas*” (ROSA, 1977, p. 100) vira: “*les gambettes [sic] entrelacées*” (ROSA, 1982, p. 132); “*colineta*” e “*colinola*” (ROSA, 1977, p. 103) transforma-se, em francês, em “*collinette*” e “*petite colline*” (ROSA, 1982, p. 135).

Com exceção dos diminutivos, que a sensibilidade do narrador faz transbordar nesse conto, o trabalho sobre o significante e as rupturas sintáticas foram recriados, a tradutora não se resignando a um francês normativo. Nota-se, por exemplo, no desvio gramatical na fala de Brejeirinha: “Eu queria saber o amor...” (ROSA, 1977, p. 101); “*je voudrais savoir l’amour*” (ROSA, 1982, p. 133), pois em português, assim como em francês, o substantivo abstrato “amor” não pode ser usado como complemento do verbo “saber” sem que haja a preposição “sobre”. Não obstante, esse desvio reflete o raciocínio lógico da criança – Brejeirinha queria saber geografia e queria “saber” o amor. Às vezes, a semelhança das línguas facilita uma correspondência quase perfeita: como na frase de Nhinhina (outro conto em que é explorado o falar poético das crianças): “Eu queria o sapo vir aqui” (ROSA, 1977, p. 19). Vertida por: “*Je voudrais le crapaud venir ici*” (ROSA, 1982, p. 23).

A tradução das “negações”

Um caso poético e diversificado se encontra nas múltiplas formas de negação que Guimarães Rosa utiliza. É o caso dos prefixos “in-” e “an-”, como formas de criar dicotomias, antônimos e negações. Em “Rien et notre condition”, encontramos um personagem como Tio Man’Antonio vivendo “*sans contradiction ni résistance, dans l’imbrisure*” (OSEKI-DÉPRÉ, 1982, p. 94) [inquebrantar-se], “*intragique*” (ROSA, 1982, p. 95) [intrágico], mesmo depois da morte de sua mulher, Liduína, e apesar de seu ar “*intrompeur*” (ROSA, 1982, p. 94) (inenganador). A solução que consistiria em substituir os prefixos *in-* pela negação, bem mais simples, não é viável, uma vez que essa *estória* se reveste de “ambíguos âmbitos e momentos” (ROSA, 1977, p. 71), reforçados pelos prefixos que tornam o sentido da palavra menos determinado, e Oseki-Dépré recria-os no idioma francês, dando à língua composições que não existiam antes, mas que agora se apresentam ao vocabulário francês por meio da tradução de Guimarães Rosa.

O escritor mineiro usa, também, os prefixos “des-” e “an-” para criar antônimos; os exemplos se multiplicam no texto. Entre os mais inusitados estão: “*via-se dessonambulizado*” (ROSA, 1977, p. 131); “Tenho de me recuperar, *desdeslembrar-me*” (ROSA, 1977, p. 47). A tradutora também não foge às complicações em francês: “*il se voyait dessomnambulisé*” (OSEKI-DÉPRÉ, 1982, p. 170) e “*Me dédésoublier*” (ROSA, 1982, p. 61), recriando a mesma atmosfera na língua francesa. Ou então, em “Darandina”, em que encontramos o louco “anermenêutico” (*anherméneutique*) em sua palmeira real.

Até mesmo nas frases em que o advérbio *não* surge com um valor tipicamente adversativo, a tradução foi muito bem-sucedida, optando por formas mais incomuns, por exemplo, em “ao *não-sabido*” (ROSA, 1977, p. 3) que é bem mais forte e poético que o usual “desconhecido”, foi traduzido por Oseki-Dépré pelo “non-connu” (ROSA, 1982, p. 1), evitando a simples tradução como “l’inconnu”, que seria perfeitamente viável apenas ao nível de sentido. Vejam ainda as seguintes ocorrências: “Satisfazer-me com fantásticas não-explicações?” (ROSA, 1977, p. 63); “em não-tais condições”. E seu equivalente francês – “*Me satisfaire de non-explications fantastiques?*” (ROSA, 1982, p. 81-82); “*dans de telles non-conditions*” (ROSA, 1982, p. 27). Ou ainda neste exemplo em que a suspensão do tempo e da realidade na

qual se cristaliza o amor de Sieunésio por Maria Exita é definido como “*le non-fait, le non-temps*” (ROSA, 1982, p. 180).

A tradução dos jogos de palavras e jogos sonoros

Há na tradução também um zelo tanto com os efeitos de simetria ao nível da frase como também com a palavra isolada, como pode ser observado nas recriações neológicas de “palavras-portmanteau” (MARQUES, 1957, p. 112): “*Peau essayait d’aider, **diligentil***” (ROSA, 1982, p. 132): atitude de Pele (*diligent* e *gentil*) que tentava ajudar a mãe com as tarefas; e no mesmo parágrafo: “*Oscillant, rien qu’en se **dandinansant***” (ROSA, 1982, p. 140). Ou quando Guimarães Rosa cria o verbo “bruaar” a partir da onomatopeia em francês “*brouhaha*”, que foi mantida, como também no adjetivo “til-til”, que é, por assim dizer, uma onomatopeia visual dos cílios (ROSA, 2001, p. 315). No primeiro caso, a palavra já existe em francês – sabemos que Guimarães Rosa construiu seu vocabulário usando seus conhecimentos de poliglota, e este é um desses casos – embora com significado levemente alterado. No último caso, a língua francesa favoreceu a criatividade da tradutora, “*les cils cil-cil*” (ROSA, 1982, p. 132) [os cílios cil-cil]. As criações onomatopaicas por duplicação de uma sílaba, as rimas, as aliteraões, são numerosas e surpreendem em cada página na edição francesa.

Ademais, nas narrativas em que o enfoque é a criança, vemos saltar no texto os jogos com a língua, atuando com total liberdade e puro movimento. No trecho seguinte, o jogo com a palavra “analfabetinha” cria uma tensão entre forma e conteúdo: “Você é uma analfabetinha ‘aldaz’ – ‘Falsa a beatinha é tu!’. Brejeirinha se malcriou. – ‘Por que você inventa essa história de tolice, **boba, boba?**’” (ROSA, 1977, p. 102). Ao passo que foi traduzida em francês: “*Tu es une petite analphabète, l’hardie*. – ‘**Analpha-bête** toi-même’. Bréjeirinha se maléleva. – ‘Pourquoi tu inventes cette histoire de sottise, espèce de **bébête bête?**’” (ROSA, 1982, p. 134).

A articulação da linguagem é, nesta *estória*, um jogo em que os sons, o ritmo, a melodia das frases fazem parte da fantasia da personagem. Oseki-Dépré decompõe a palavra num trocadilho cômico e bem elaborado, que, embora tenha se distanciado do sentido original até mesmo por um sentido oposto (beata = *bête*), lembra a dicção e humor infantil, sobretudo, para reforçar a réplica de Zito: “*bébête bête*” [bobo, bobinho], mantendo a sonoridade no /b/ e o tom familiar/popular (*bébête*) do diálogo. A tradutora

procede da mesma maneira em outro conto em que a fala da infância se faz presente: em “A menina de lá”/ “*La fille de là-bas*”, Nhinhinha diz “ele xurugou” (neologismo fonológico) e extrapola os limites do significante pelo significado obscuro da palavra e mostra que assim como se brinca com objetos se brinca também com as palavras. Oseki-Dépré “importa” o termo em sua tradução “*Chourouga-t-il?*” (ROSA, 1982, p. 21) – realizando uma tradução fonológica de maneira a ser pronunciada em francês como em português.

Também é possível verificar várias combinações e associações sonoras recorrentes que dão ao leitor francês a sensação de que esses jogos sonoros não são apenas esporádicos, mas frequentes em Guimarães Rosa. Assim, “Darandina”, por exemplo, o louco empalmeirado, “*cynique et insigne*” (ROSA, 1982, p. 162) [cínico e insigne]. Procedimento parecido ocorre em “Luas-de-mel”, onde a rima adquire, às vezes, um valor quase aforismático: “Herói é no que dói!” (ROSA, 1977, p. 95) foi traduzido como “*Le héros prend tout sur le dos!*” (ROSA, 1982, p. 125) [O herói põe tudo nas costas!]. Como também nos jogos de palavras em “Famigerado”: “*les gendres errants?*” (ROSA, 1982, p. 12) [os genros errantes?]. E no seguinte exemplo, onde se encontra um trocadilho com a língua italiana: “‘Irivaline... que esta vida... bisonha. Caspité?’ – perguntava, em todo tom de canto. Ele avermelhadamente me olhava. – ‘*cá eu pisco...*’ – respondi” (ROSA, 1977, p. 84). Vertido por: “‘*Irivalini... que cette vie... bisogna. Caspite?*’ – me demandait-il, sur tous le tons. Il me regardait rougément. ‘*Casse-pipe*’... j’ai répondu” (ROSA, 1982, p. 112).

Belarmino, solidário ao drama de Giovânio, pronuncia à sua maneira a interjeição italiana. O que sai é um sonoro e bem humorado “Cá eu pisco...”. Oseki-Dépré, particularmente sensível à forma como os elementos culturais e estrangeiros penetram na língua, se ateuve à pauta sonora do texto fonte, recriando o trocadilho com o italiano de outra maneira: “*casse-pipe*” [“zona de combate”]. A recriação da tradutora vai dos trocadilhos aos adágios neste conto: Belarmino, ao ser questionado pelas autoridades sobre o caráter austero de Seo Geovânio, omite certas informações e arremata a conversa com uma frase que tem todo o tom de provérbio: “Quem eu sou, quati, para cachorro me latir” (ROSA, 1977, p. 81). Nestes casos, o tradutor deve possuir compreensão e competência bicultural, ao lado da necessária aptidão artística para modelar palavras, pois os adágios, máximas de

sabedoria, geralmente envolvem um jogo retórico e poético, cheio de espiritualidade. Oseki-Dépré recria também um adágio de mesmo sabor: “*Qui suis-je, tatou, pour que les chiens me rentrent dans le mou?*” (ROSA, 1982, p. 107) [Quem eu sou, tatu, para que os cães me batem?].

Outra questão pertinente à organização da narrativa rosiana é a criação de novas palavras. Entre os motivos dessas experimentações do autor, do contínuo alargar do léxico da língua portuguesa, figura, sem dúvida, o propósito de moldá-la para exprimir matizes e modalidades até então não observadas da realidade ou mesmo para desautomatizar as palavras que haviam perdido sua energia primitiva e adquirido sentidos fixos. Vê-se, por exemplo, que em “Substância” há um trecho que condensa o questionamento central da narrativa em dois neologismos: “pensamor” e “coraçõmente” (ROSA, 1977, p. 138). O neologismo “coraçõmente” resgata nossa percepção sobre o vocábulo “cordialmente”, que, quando usado em português, nem se recorda mais o radical latino “cordis” (coração). Hoje, empregado normal e simplesmente. Neste sentido, vale a pena expormos, longamente, o que diz o poeta americano Ralph Waldo Emerson:

Conquanto esteja esquecido a maioria de nossas palavras, cada uma delas foi, a princípio, um achado e obteve vigência porque, no momento, simbolizava o mundo para o primeiro elocutor e para o ouvinte. Constata o etimologista que a mais morta das palavras foi algum dia uma figura brilhante. A linguagem é poesia fóssil. (1966, p. 133)

Daí as expressões vagas, encobertas com significações que escondem seu viço originário e que fora abandonado, passam a ganhar força renovada na obra rosiana. Voltando para o conto, vemos como a renovação da palavra refletirá o complexo jogo do amor de Sionésio por Maria Exitá. A certa altura do conto, já tendo notado sua beleza, Sionésio se preocupa com uma das mazelas do passado de Maria Exitá: o fato de seu pai ser leproso e o receio de que a doença viesse também a aparecer na filha. Em um jogo de cegueira e visão, sentimento e razão buscam se sobrepor e temos “coraçõmente” e “pensamor”, reunindo, assim, em síntese as duas forças conflituosas da narrativa (amor e razão). Vejamos o trecho em francês que arremata a *estória*, mantido em toda sua complexidade: “*Seul l’un-et-l’autre, un en-soi-ensemble, le vitre en un point interminable, encoeurément: pensée, pensamour*” (ROSA, 1982, p. 180). Se há um efeito poético, há um problema poético de tradução



(MESCHONNIC, 1999); problema que é encarado pela tradutora não pelo viés filológico (como é o caso da versão espanhola [*“solemante corazón”* (ROSA, 1969, p. 226)]), mas, sim, pelo poético.

Entre as composições vocabulares rosianas mais comentadas e versáteis, estão aqueles que não se apoiam em práticas analógicas e etimológicas, mas aquelas fonológicas, isto é, constituindo-se não pela associação intelectual ou semântica, mas pela coincidência sonora das sílabas. Diz Haroldo de Campos (2000, p. 48) que, em poesia (e no caso da prosa rosiana, vale dizer, também), “toda coincidência fonológica é sentida como um parentesco semântico”. Assim, no exemplo citado, o som intermédio da palavra “pensAMento” partilha uma mesma figura fônica com “AMor”. Essas semelhanças fônicas são confrontáveis semanticamente na obra rosiana, num processo que Haroldo de Campos chama de “pseudo-etimologia ou etimologia poética” (CAMPOS, 2000, p. 48).

Vejamos alguns exemplos que nos dão a medida do efeito visado pelo autor. Opondo o médico “psiquiatrista” ao louco-“*psychiartiste*” (ROSA, 1982, p. 172), de “Darandina”, Guimarães Rosa ironiza esse mundo administrado pela razão do cotidiano para o qual desce o “*homme empalmière*” (ROSA, 1982, p. 159), sintetizando numa única palavra as duas condições que se intercalam na narrativa e se estabelecem em seu desfecho (o artista e o psiquiatra). Quando o homem da palmeira, o “*personagêtre*” (ROSA, 1982, p. 162) (*personage* + *être*) recobra a consciência e cessa suas frases de efeito sem juízo, a turba (“*poursuivants*” menos poético que “perséquito” [perseguição + séquito]) que antes o apoiava passa agora a querer linchá-lo. Constrangido e com medo durante a descida, finge sua antiga condição para recuperar a simpatia da multidão. Em outras palavras, o efeito de concisão, tão presente nesse livro de contos curtos, está em relação íntima e subjetiva com o conteúdo das *estórias*, e tem como propósito um enriquecimento conceitual.

Em “les bords de la joie”, a palavra “*circontristesse*” (ROSA, 1982, p. 5) descreve o estado de espírito de um menino, que é chamado de “Menino”, ao experimentar a confusão de sofrimentos gerado pela morte de um peru no quintal de seus tios. Estava circunspecto, pois questionava se era certo demonstrar sofrimento pelo animal e triste por sua morte, pois havia o deslumbramento de seu primeiro contato com o animal. Da mesma maneira vemos em “*Taranton, mon patron*”, o velho vaqueiro em seu percurso

“excellentristes” (ROSA, 1982, p. 192) [*excellente + tristes*], fazendo referência à cavalaria e nobreza e, ao mesmo tempo, à desatinada comitiva que o vaqueiro arrebatava. Esse neologismo aparece no último parágrafo do conto, após a “missão” não ter o desfecho que Tarantão anunciara com tanto ardor e convicção.

Ambos os casos demonstram a predileção do autor, neste livro de contos curtos, pela concisão e busca de uma expressão compacta que comunique pensamentos e ações que escapam a qualquer palavra corrente e dicionarizada no léxico português. É assim que essas possibilidades exploradas na língua portuguesa têm suas fórmulas replicadas pela tradutora, obtendo-se o resultado de síntese e condensação que outras traduções não conseguiram, como é o caso da versão espanhola: *“Aquel mi estimado Patrón, com su trato de triste excelencia”* (ROSA, 1969, p. 239). Portanto, para alcançar a palavra poética e justa a seu propósito, Guimarães Rosa associa várias imagens a uma única forma, também numa aproximação ao sentido do *Dichtung* (condensar = poesia), de Ezra Pound (2006). Daí a importância de manter o nível sonoro e imagético numa única palavra, pois, embora se mude necessariamente de fonologia mudando de língua; o papel do tradutor é justamente transformar a fonologia em valores do discurso e não apenas em valores da língua (MESCHONNIC, 1999).

Em *“La fille de là-bas”*, a fala excêntrica de Nhinhinha, oscilando entre o silêncio e a estranheza, entre o não-saber e a sabedoria, é a expressão da mais irreduzível estranheza das línguas. Entre expressões que brotam de “imprevistos” e “silêncio”, Nhinhinha prevê a própria morte e descreve, com “despropósito desatino”, o caixãozinho rosado com *“verts funébrillants”* (ROSA, 1982, p. 26) (*funèbre + brillants*) para o enterro precoce. A força neológica também é usada como recurso expressivo no funeral do facínora Damastor, criando todo o clima de suspense e possível retaliação dos irmãos do falecido com os neologismos: *“murmurumeur”* (ROSA, 1982, p. 29) e *“le lugubruit”* (ROSA, 1982, p. 31).

Porém, a possível desforra ganha tonalidade cômica e efetiva-se pelo inusitado: não há vingança, mas alegria pela partida do malfeitor contumaz. Vê-se que o trabalho de tradução de Oseki-Dépré é linguisticamente aguçado e atento aos jogos lexicográficos de Guimarães Rosa, que não apenas cumprem uma pauta inventiva, mas que se inscrevem como significativos, determinando o clima de cada enredo. Como diz Berman (2013, p. 143):

“toda grande tradução se diferencia pela sua riqueza neológica, mesmo quando o original não possui nenhuma”. É neste sentido que procura também recriar outras palavras para compensar eventuais perdas como “immurmurables” (ROSA, 1982, p. 13), recriado a partir de “intugidos” (ROSA, 1977, p. 11), expressando, em ambos os casos, “falar baixo, murmurar”.

A tradução dos nomes

Com relação à tradução dos nomes próprios, Oseki-Dépré segue três estratégias diferentes, entre adaptação fonética, adaptação e, em alguns casos, não tradução. Os nomes próprios têm grande importância na obra rosiana, tanto que Ana Maria Machado, em seu livro *Recado do nome* (1976), examina o papel que os nomes desempenham na obra do autor. Entre os nomes próprios da região mineira, aparecem com muita frequência os apelidos, nomes e sobrenomes pitorescos, que o autor utiliza como instrumentos de expressividade e de representação coloquiais e populares. Na tradução, alguns conservam rigorosamente a forma do original: *Damastor Dagobé – Liojorge – Dismundo – Doricão – Derval*. Mesmo nos casos em que há equivalência em francês: *Maria (Marie) Andreza, João (Jean) Norberto*. Possivelmente, por serem de fácil pronúncia em francês, foram mantidos.

Porém, outros foram adaptados à fonética francesa: *Tante Lidouïde – Tia Liduína*. Seguindo a tendência coloquial e inventiva, o autor batiza muitas personagens com nomes tão sugestivos quanto: “Mão-na-lata”, “Mula-Marmela”, “João Dosmeuspés Felizardo”, “Vagalume”, “Tãozão”. Estes ainda, em forma de decalque, foram traduzidos: *Main-dans-la-Boîte, Mule-Marmelle, João Desmespieds Bonnard, Verluisant, Tantplus, Zé Béret*, como também os apelidos bem brasileiros e extravagantes: *Peitudo (Torse Bombé); Pintado (Peinturluré); Corta-Pau (Coupe-Bois); Felpudo (Pelucheux)*.

Algumas vezes, a inventividade onomástica do autor requer interpretação: *Zé Centeralf* (não tradução), possivelmente um abasileiramento da palavra inglesa *center-half* (posição de volante no futebol), ou como “Retrupé”, traduzido por *Rétroupié*, que comporta o advérbio *retro*, com o substantivo *pé* (*pied*). Feliz equivalência podemos distinguir também na tradução do pronome de tratamento arcaico, *Seo/Seu*, que acompanha ainda no Brasil o sentido de autoridade. Oseki-Dépré foge

do simples *monsieur*, que traria um tom mais formal para as *estórias* (que em sua grande maioria figuram no interior) e traduz por '*sieu*.

A tradução sintática

Há, em *Primeiras estórias*, diversas expressões que remetem ao registro da língua falada. A perda, portanto, acaba se estendendo um pouco devido à dificuldade de se reproduzir esses regionalismos em francês. Não apenas na sintaxe, mas também no léxico: substantivos como “bofe”, que designa as vísceras, traduzido como “*les poumons*”, como nas construções orais do cotidiano como “Muito de macio” (*Très doucement*) “Disse de não” (*Il dit non*), exemplos retirados de “Famigerado”. Para Guimarães Rosa, as formas e expressões não se confundem com uma simples nostalgia, porque para ele o passado estava vivo e se projetava no presente.

Além dos vocábulos e expressões, algumas escolhas sintáticas refletem sua visão saudosista e conservadora. À maneira antiga, por exemplo, sempre rege de preposição os verbos *dever* e *precisar* diante de infinitivo. São numerosos os exemplos em todo o livro: “Agora, precisavam de mandar recado” (ROSA, 1977, p. 20); “precisávamos de imaginar” (ROSA, 1977, p. 34); “Devia de estar em o se agachar” (ROSA, 1977, p. 24); “Devia de padecer de mais” (ROSA, 1977, p. 31). Há apenas uma exceção à “regra” quando se busca efeito poético, como nas frases “latinas” de Brejeirinha: “precisava virar página” (ROSA, 1977, p. 101).

Ora, no uso moderno, em ambos os casos, se omite a preposição quando se segue de infinitivo, mas em francês essa diacronia não se verifica, logo, a tradução, de modo geral, tende a modernizar tais arcaísmos sintáticos. Também de uso arcaico, Guimarães Rosa tinha suas simpatias pelas formas pleonásticas do possessivo: “Man’Antônio, no dizer essas palavras, que daí seriam as *suas dele*, sempre” (ROSA, 1977, p. 71); “perto e longe de *sua família dele*” (ROSA, 1977, p. 28). Porém, quando a língua é mais flexível, a tradutora não se restringe a um francês normativo: “*près et loin de sa famille à lui*” (ROSA, 1982, p. 36); “*Man’Antonio, en disant ces paroles, qui deviendraient les siennes à lui*” (ROSA, 1982, p. 94). Essas tendências arcaizantes têm base claramente coloquial na prosa rosiana, mas são também reveladores dos traços clássico e popular e valem para o autor como fonte expressiva.

Em relação à gramática, o tradutor, muitas vezes, não tem escolha ou mesmo é vedado pela editora, uma vez que o francês é uma língua muito mais apegada aos padrões da boa escrita. Logo, perda há, também, quando a estrutura da frase é modificada por um desvio na construção verbal. Exemplo disto é: “Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se” (ROSA, 1977, p. 107). O leitor brasileiro perceberá o desvio do português normativo “ele amavam-se”, mas o fato passará despercebido pelo leitor francês, que perceberá perfeitamente a frase: “*Mais il s’est embarqué avec la jeune-fille parce qu’ils s’aimaient*” (ROSA, 1982, p. 140) [Mas ele embarcou com a moça, porque se amavam]. O tradutor às vezes encontra situações em que precisa naturalizar o texto, adequando a sintaxe às normas da língua.

É assim que, em “A terceira margem do rio”, encontramos composições como “nosso pai *se desaparecia* para outra banda” (ROSA, 1977, p. 29) (construção reflexiva de um verbo intransitivo); “a gente imaginava nele” (ROSA, 1977, p. 30) (construção indireta do complemento como “pensar nele”). Com o intuito de respeitar as normas gramaticais francesas, talvez por decisão editorial, a tradutora, nestes casos, mitigou essas rupturas sintáticas, já que construções como *se disparaître* e *imaginer en lui* talvez não fossem satisfatórias na medida em que as transgressões da prosa rosiana são percebidas, pelo leitor brasileiro, como uma “estranheza possível” de existir. Já o leitor francês pode colocar a “falta” sobre o tradutor, podendo considerar como fruto de uma má tradução, assim ficou como: “*notre père disparaissait de l’autre côté*” (ROSA, 1982, p. 38); “*notre imagination nous portait vers lui*” (ROSA, 1982, p. 39).

Embora com pouca frequência em *Primeiras histórias*, as regências verbais regionais se encontram, sobretudo, com o verbo *desaparecer*, que assume capacidade transitiva e reflexiva para o autor: “a velha *se desapareceu* do braço de Soroco” (ROSA, 1977, p. 15); “O passarinho *desapareceu* de cantar” (ROSA, 1977, p. 18). Se Oseki-Dépré não age de forma tão liberal na maioria dos casos, em outros casos, reconhecendo a importância expressiva, sacrifica, hora ou outra, a articulação e o equilíbrio do francês e traduz como: “*La petit oiseau disparut de chanter*” (ROSA, 1982, p. 23).

Evidencia-se, também, uma grande liberdade no uso do sufixo *-mente* adverbial, sobretudo, para criar formas novas e atribuir um aspecto ativo a conceitos normalmente estáticos. Nos vários casos que cotejamos com o texto-fonte, só raramente se encontra uma interpretação simplificada da

tradutora, pois na grande maioria se ressalta a inclinação criativa de Oseki-Dépré: “*elle rit clairement et chaudement*” (ROSA, 1982, p. 179) [quentemente]; “*Nurka courait, noirement*” (ROSA, 1982, p. 135) [“Nurka corria, negramente”]; “*sur le point du ruisseau dans des subtilements*” (ROSA, 1982, p. 125) [plural: sutilmentes]; “*Mais, sûrement millenairement et animalement, ils le haïssaient*” (ROSA, 1982, p. 101) [“Mas, decerto, milenar e animalmente, o odiavam”] e o caso de “*encoœurément*” [coraçãomente].

Considerações finais

Para concluir, podemos afirmar que a tradutora teve um olhar minucioso sobre o texto original e seu autor e, na mesma medida que o restitui na outra língua, também faz dele um reflexo de sua criatividade: a prática tradutória como uma “liberdade mimética” defendida por Oseki-Dépré (2018, 2015). Sua tradução traz sua marca de autora, uma prosa altamente poética, rica em rimas, combinações inusitadas e construções significativas que remetem ao universo significativo de cada *estória*.

Evidencia-se, também, que o fazer tradutório de Oseki-Dépré se instaura numa prática que evoluiu consideravelmente no século XX, onde o questionamento das velhas dicotomias – original-tradução, tradução-traição –, deu um novo patamar ao texto traduzido: uma vez que a intraduzibilidade não é mais o centro da problemática dos tradutores em relação à tradução, o pensamento recriativo e autoral ganha mais relevância e a tradução não mais é percebida como um produto secundário, mas como um produto de valor comparável àquele do original.

Assim, Oseki-Dépré assume o papel de criadora e reconstrói a singularidade e a inventividade do autor brasileiro. A constância com que esses aspectos poéticos do texto acontecem, como mostramos, permite que o leitor francês perceba que, em Guimarães Rosa, os elementos poéticos não são apenas mais um recurso do autor, mas seu objetivo central e primeiro, por meio do qual ele pretende complexificar o sentido das *estórias*. Oseki-Dépré, Meschonnic, Haroldo de Campos e Guimarães Rosa vão defender que a forma é condição do conteúdo, inseparável deste. Tudo isso parece apontar para uma concepção criativa da tradução, fortemente ancorada em um projeto estético coerente com o de Guimarães Rosa, e que, também, prioriza a liberdade do artista, como defendia o autor mineiro para seus tradutores em suas cartas. Portanto, a tradução de Oseki-Dépré traz sua

marca de autora: uma prosa altamente poética, rica em rimas, combinações inusitadas de substantivos e construções significativas que remetem aos universos específicos de cada *estória*. Nas palavras da Oseki-Dépré: “A finalidade dessa tradução era a de partilhar a alegria de ler Guimarães Rosa” (2021b, p. 60).

Referências

- ANDRADE, M. de. **Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- AUDIGIER, E. G. **As traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa: variação de oito contos de 1910 a 2004**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres. Florianópolis: UFSC, 2013.
- CAMPOS, H. de. Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fellosa In: **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 23-109.
- CAMPOS, H. de. Haroldo de Campos. In: **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 43-69.
- CAMPOS, H. de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CUNHA, C. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- DOSSE, M. **Poétique de la lecture de la traduction: James Joyce, Nabokov, Guimarães Rosa**. Thèse pour obtenir le grade de Docteur en Littérature Générale et Comparée. Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2011.
- EMERSON, R. W. **Ensaio**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1966.
- MACHADO, A. M. **O recado do nome**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MACHADO, E. B; SIMÕES, A. L. M. As traduções francesas do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. **Macabéa** - Revista Eletrônica do Netlli, crato, v. 10, n.2, 2021, p. 126-139. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/3059>
- MACHADO, E. B. O Guimarães Rosa francês de Oseki-Dépré. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 33, n. 65, 2023. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/55572>
- MESCHONNIC, H. **Poétique du traduire**. Paris: Verdier, 1999.

MILNER, J-C. Genre et dimensions dans les diminutifs français In: Koskas & Leeman. **Genre et langage** (Actes du colloque tenu à Paris X Natterre). Université Paris X, 1988, p. 191-201.

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

OSEKI-DÉPRÉ, I. **Teorias e práticas da tradução literária**. Trad. Lia Araujo Miranda de Lima. Brasília: UnB, 2021a.

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

OSEKI-DÉPRÉ, I. Inês Oseki-Dépré entrevista. Campo Canoa. São Paulo: LunaPARQUE, n. 1, out. 2015. Disponível em:

http://docs.wixstatic.com/ugd/91ec05_635798c838174b29ad36b5edbbe1af16.pdf

OSEKI-DÉPRÉ, I. Tradução em ensaio (ensaio de tradução): uma hermenêutica do fazer. **Remate de Males**. Campinas, v. 38, n. 2, p. 477-501, 2018. Disponível em:

file:///C:/Users/Acer/Desktop/baygon,+03_Traducao+em+ensaio.pdf

POUND, E. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROSA, J. G. **Premières histoires**. Trad. Inês Oseki-Dépré. Paris: Métailié, 1982.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

ROSA, J. G. **Primeras historias**. Trad. Virginia Fagnani Wey. Barcelona: Seix Barral, 1969.

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Resumo

O artigo apresenta um comentário sobre a pouco discutida versão francesa de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, traduzida por Inês Oseki-Dépré (*Premières histoires*). Partindo das propostas de Meschonnic, Campos e Oseki-Dépré, pretende-se expor as singularidades e idiossincrasias da versão francesa. Para tal, focamos a tradução dos trocadilhos, das “negações”, dos jogos de palavras e jogos sonoros, dos nomes e a tradução sintática, buscando compreender como estas suscitam uma série de questões poéticas,

linguísticas e hermenêuticas acerca da obra rosiana, revelando um trabalho tradutório de extrema atenção às especificidades do discurso rosiano.

Palavras-chave

Guimarães Rosa; Tradução francesa; Oseki-Dépré; Primeiras estórias. Recriação.

Abstract

This article presents a comment on the French version of Guimarães Rosa's *Primeiras estórias*, translated by Oseki-Dépré (*Premières histoires*). Based on the proposals of Meschonnic, Campos, and Oseki-Dépré, we explore the singularities and idiosyncrasies of this French version. For such, we focus on the translation of puns, negations, word and sound games, names, and syntax translation, aiming to understand how these raise a series of poetic, linguistic, and hermeneutical questions about Rosa's work, revealing a translational work of extreme attention attentive to the specificities of Rosa's discourse.

Keywords

Guimarães Rosa; French translation; Oseki-Dépré; Premières histoires; Recreation.