



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO / POET**

**MARIA CAROLINA DE BRITO ALVES**

**TRADUÇÃO CULTURAL E MARCAS DE ORALIDADE NAS TRADUÇÕES DE *O*  
*QUINZE* DE RACHEL DE QUEIROZ PARA A LÍNGUA FRANCESA**

**FORTALEZA**

**2020**

MARIA CAROLINA DE BRITO ALVES

TRADUÇÃO CULTURAL E MARCAS DE ORALIDADE NAS TRADUÇÕES DE *O  
QUINZE* DE RACHEL DE QUEIROZ PARA A LÍNGUA FRANCESA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- A48t Alves, Maria Carolina de Brito.  
Tradução cultural e marcas de oralidade nas traduções de O Quinze de Rachel de Queiroz para a língua francesa / Maria Carolina de Brito Alves. – 2020.  
96 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2020.  
Orientação: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.
1. Estudos da tradução. 2. Rachel de Queiroz. 3. Tradução cultural. 4. Oralidade. 5. Papel do tradutor. I. Título.

CDD 418.02

---

MARIA CAROLINA DE BRITO ALVES

TRADUÇÃO CULTURAL E MARCAS DE ORALIDADE NAS TRADUÇÕES DE *O  
QUINZE* DE RACHEL DE QUEIROZ PARA A LÍNGUA FRANCESA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Profa. Dra. Cláudia Vilarouca  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Dedico esta pesquisa a meus pais,  
Augostinho e Livramento,  
a quem eu devo a vida!

## AGRADECIMENTOS

A Deus e a Nossa Senhora, com quem eu aprendi a respeitar o tempo certo das coisas.

Ao meu orientador, prof. Walter Carlos Costa, que com toda paciência e *savoir-faire* soube me dar o espaço e condições necessários para eu fazer esta pesquisa. Com o mesmo respeito, agradeço as valiosíssimas contribuições/sugestões dos membros que aceitaram fazer parte de minha banca, professoras Marie-Hélène Catherine Torres e Cláudia Vilarouca.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução/POET e a todos os que o fazem ser possível, professores e servidores, especialmente, Kelvis Santiago, um exemplo de dedicação e profissionalismo.

Aos meus colegas de trabalho da Casa de Cultura Francesa/UFC por terem sido compreensivos quando precisei de tempo para fazer as disciplinas e a pesquisa.

À UNIFOR, que guarda o acervo pessoal de Rachel de Queiroz, e que com muita simpatia, através de seu pessoal, apresentou-me vários livros/fontes que foram importantes para este trabalho.

Aos meus pais, Augustinho e Livramento e aos meus irmãos Florêncio, Cristina, Catarina e Eduardo. Sem a força e apoio deles, eu não teria chegado até aqui.

Ao meu amor, Lauro Mota Filho, que mergulhou comigo neste trabalho, ajudando-me a refletir, a pensar diferente, a rever conceitos, presenteando-me com livros e leituras que estão nesta pesquisa.

A minha amiga Claudia Giraud que sabe o quão importante foi a minha entrada no Mestrado e que, desde que a conheci, está comigo em todos os momentos de minha vida.

Ao meu amigo Evanilson Nogueira que, quando decidi trabalhar com a tradução de *O Quinze*, apressou-se e conseguiu para mim a primeira tradução do romance (a de 1986). Assim, tive condições efetivas de *démarrer* este trabalho.

A Paula Anacaona, tradutora de *O Quinze*, versão de 2014. Foi ela quem tornou possível a aquisição da segunda tradução do romance, e que gentilmente aceitou conversar comigo sobre sua tradução.

Aos meus amigos Jacqueline Bezerra, Sylvania Viana, que também estiveram comigo na Especialização em Estudos da Tradução/UFC, ao Paulo Victor Policarpo e a nossa turma, pelo suporte, apoio e amizade.

Aos colegas de turma da POET, especialmente, Adriane Silva, Allan Freire e Alane da Silva, pelos incentivos e parceria.

A todos aqueles que estão comigo, que torcem por mim e que sempre me dão força para seguir em frente. Obrigada!

Cada coisa tem sua hora e cada hora o seu cuidado.

Rachel de Queiroz

## RESUMO

Em 1930, Rachel de Queiroz escreve seu primeiro livro: *O Quinze*. Nele, ela narra a seca de 1915, através de personagens como Vicente, Conceição e Chico Bento, esse último, retirante. Neles aparecem características culturais, como uma linguagem própria, um modo de falar típico, elementos que representam um desafio para o exercício da tradução. Esta pesquisa tem por objetivo averiguar como algumas informações culturais do sertão cearense e da oralidade local foram transmitidas para a língua francesa em dois momentos: em 1986, *L'année de la grande sécheresse* (traduzido por Didier Voïta e Jane Lessa) e em 2014, *La terre de la grande soif* (traduzido por Paula Anacaona). Neste intuito, analisamos os resultados das escolhas feitas pelos tradutores sobre o regionalismo da obra, observando as técnicas utilizadas (explicações inseridas no texto, notas de rodapé, e outros mecanismos metatextuais), verificando se houve ou não perdas ou acréscimos quanto às especificidades culturais e às marcas de oralidade nas duas versões. Através de um estudo comparativo e qualitativo, são analisados os impactos das decisões dos tradutores, num primeiro momento, quanto à tradução dos termos relacionados à flora, fauna, alimentos e à forma de tratamento entre as pessoas, e num segundo momento, quanto à tradução das marcas de oralidade referentes à fonologia, ao léxico e à morfossintaxe. O embasamento teórico se dará através do estudo sobre tradução literária de Paulo Henriques Britto (2016), com apoio em outros teóricos, como Pym (2017), Schnaiderman (2011), Genette (2009) e Torres (2011).

**Palavras-chave:** Estudos da tradução. Rachel de Queiroz. Tradução cultural. Oralidade. Papel do tradutor.



## ABSTRACT

In 1930, Rachel de Queiroz wrote her first novel: *O Quinze*. In it she presents the drought of 1915 through characters such as Vicente, Conceição and Chico Bento, the latter a refugee. Cultural characteristics, such as a specific language and way of speaking, appear in the novel, which represent a challenge to the exercise of translation. The purpose of this study is to analyse how certain cultural information from the sertão cearense and local orality has been transmitted for the French language in two different moments: in 1986, *L'année de la grande sécheresse* (translated by Didier Voïta e Jane Lessa) and in 2014, *La terre de la grande soif* (translated by Paula Anacaona). We analyse the choices made by the translators regarding the regionalism of the work by observing the techniques used (explanations inserted in the text, footnotes, and other metatextual insertions), and we also examine whether there have been any losses or gains in terms of cultural specificities and marks of orality in both versions. It will be through a comparative and qualitative study of the two translations that the impacts of the translators' decisions will be analysed, firstly, with regard to the translation of the terms associated with flora, fauna, food and the way of getting to people, and secondly, with regard to the translation of the marks of orality referring to phonology, lexicon and morphosyntax. The theoretical side is justified by the study of the literary translation of Paulo Henriques Britto (2016), with the support of other theorists, such as Pym (2017), Schnaiderman (2011), Genette (2009) and Torres (2011).

**Keywords:** Translation Studies. Rachel de Queiroz. Cultural translation. Orality. Role of the translator.

## RÉSUMÉ

En 1930, Rachel de Queiroz a écrit son premier roman: *O Quinze*. Elle y présente la sécheresse de 1915 à travers des personnages tels que Vicente, Conceição et Chico Bento, ce dernier, réfugié. Il y apparaît des caractéristiques culturelles, comme un langage et une manière de parler spécifiques qui représentent un défi à l'exercice de la traduction. Cette étude a pour but d'analyser comment certaines informations culturelles du *sertão cearense* et de l'oralité locale ont été transmises pour la langue française en deux moments différents: en 1986, *L'année de la grande sécheresse* (traduit par Didier Voïta e Jane Lessa) et en 2014, *La terre de la grande soif* (traduit par Paula Anacaona). On analyse les choix faits par les traducteurs à propos du régionalisme de l'oeuvre en observant les techniques utilisées (explications insérées dans le texte, notes en pied de page, et d'autres insertions metatextuelles), et on examine aussi si l'on a eu des pertes ou des gains quant aux spécificités culturelles et aux marques d'oralité dans les deux versions. Ce sera à travers une étude comparée et qualitative des deux traductions que les impacts des décisions des traducteurs seront analysés dans un premier moment, quant à la traduction des termes associés à la flore, à la faune, aux aliments et à la manière de se diriger aux gens, et dans un deuxième moment, quant à la traduction des marques d'oralité faisant référence à la phonologie, au lexique et à la morphosyntaxe. Le côté théorique est justifié par l'étude de la traduction littéraire de Paulo Henriques Britto (2016), avec l'appui d'autres théoriciens, tels que Pym (2017), Schnaiderman (2011), Genette (2009) et Torres (2011).

**Mots-clés:** Traductologie. Rachel de Queiroz. Traduction culturelle. Oralité. Rôle du traducteur.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Vocabulário da flora .....	38
Tabela 2 – Vocabulário da fauna.....	39
Tabela 3 – Vocabulário dos alimentos .....	39
Tabela 4 – Formas de tratamento .....	44
Tabela 5 – Quadro comparativo da linguagem escrita e falada.....	50
Tabela 6 – Marcas de oralidade referentes à fonologia .....	54
Tabela 7 – Marcas de oralidade referentes ao léxico .....	57
Tabela 8 – Marcas de oralidade referentes à morfossintaxe .....	60

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	12
2	CONTEXTUALIZANDO <i>O QUINZE</i> .....	16
2.1	Vida e obra de Rachel de Queiroz .....	16
2.2	A narrativa e suas características .....	20
2.3	A geração de 30 .....	27
2.4	Traduções para o francês .....	29
2.5	O sertão e o sertanejo .....	31
3	TRADUÇÃO CULTURAL .....	35
4	TRADUÇÃO DA ORALIDADE .....	48
4.1	As traduções da oralidade nas duas versões de <i>o quinze</i> para o francês .....	52
4.1.1	Marcas de oralidade referentes à fonologia .....	53
4.1.2	Marcas de oralidade referentes ao léxico .....	57
4.1.3	Marcas de oralidade referentes à morfossintaxe .....	60
5	CONCLUSÃO .....	65
	REFERÊNCIAS .....	69
	APÊNDICES .....	73
	APÊNDICE 1 – NOTAS DE RODAPÉ CITADAS NAS TABELAS 1, 2 E 3.....	74
	APÊNDICE 2 – TRECHOS DO CORPUS ONDE APARECEM OS TERMOS ANALISADOS.....	76
	APÊNDICE 3 – ENTREVISTA COM PAULA ANACAONA, TRADUTORA DE <i>O QUINZE</i> .....	85
	ANEXO 1 – SUPORTE PARATEXTUAL EM <i>LA TERRE DE LA GRANDE SOIF, 2014</i> .....	90

## 1 INTRODUÇÃO

Que Rachel de Queiroz é um dos grandes ícones da literatura brasileira, disso ninguém tem dúvidas. Escritora, foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, em 1977. Tradutora, verteu para o português, de forma direta e indireta, alguns clássicos da literatura mundial.

*O Quinze*, primeiro livro de sucesso de Rachel de Queiroz e foco desta pesquisa, foi escrito quando ela tinha entre 18 e 19 anos e publicado nos seus 20 anos. A história se passa durante a seca de 1915, que assolou o Estado do Ceará e fez com que muitos morressem de fome ou tivessem de se deslocar de suas casas para a capital, ou para outras regiões, como o Norte e o Sudeste, em busca de melhores condições. Assim, Fortaleza servia de ponto de partida para outros destinos país afora, como se pode perceber nesse trecho do livro:

Agora, ao Chico Bento, como único recurso, só restava arribar. Sem legume, sem serviço, sem meios de nenhuma espécie, não havia de ficar morrendo de fome, enquanto a seca durasse. Depois, o mundo é grande e no Amazonas sempre há borracha. (QUEIROZ, 2016, p. 34)

A mesma informação é confirmada em jornais locais, como o *Diário do Nordeste*:

*O Quinze* quase não deixou homem quieto no sertão, os caminhos enchendo de casa abandonada na busca por alimentação (...) As famílias saíam andando, e o povo ia morrendo aos poucos, de fome e de sede. Durava o tempo de cansar para sempre e ter a alma encomendada por um bendito improvisado ali mesmo na estrada, dois paus amarrados em cruz para marcar o lugar da morte. (*Diário do Nordeste*, 2015)

É nesse movimento que se conhece os personagens principais do romance: Chico Bento, vaqueiro, empregado de uma fazenda e retirante; Vicente, sem muita instrução e dono de gados; e Conceição, professora e prima de Vicente. Esses personagens desenvolvem a trama retratando uma cultura regional específica.

Através deles, pode-se perceber a forma de se expressar do sertanejo, seu falar, o vocabulário específico de uma região, no caso o interior do Ceará, como bem observou Cattapan (2012):

*O Quinze* introduz uma linguagem simples e direta. A descrição da seca é feita de forma objetiva, com o predomínio de substantivos sobre adjetivos e advérbios. A narrativa é enxuta, prende-se ao essencial e dispensa o supérfluo. A narração é sóbria, sem apelar para sentimentalismos românticos, nem para o brutalismo naturalista. O tom dramático está na situação descrita, não nos artifícios do narrador. (CATTAPAN, 2012, p. 103)

Foi partindo dessas características que surgiu a curiosidade de se verificar como esses aspectos culturais e a oralidade presentes em sua narrativa foram vistos pelo prisma da língua francesa, ou seja, como os tradutores visualizaram estes traços e os transportaram para uma outra realidade linguística e social, uma vez que, por exemplo, a própria Rachel de Queiroz usava as marcas de oralidade para assinalar sua linguagem literária:

“Talvez uma das minhas constantes, desde que eu comecei a escrever, seja a preocupação com a linguagem. Muito já tenho lido a esse respeito, e muito me tenho esforçado por libertar minha linguagem literária de toda forma de barroquismo (isto é o que eu chamo de *barroquismo*, que não sei se corresponde à definição oficial). Tirando das formas regionais, do oralismo, do coloquialismo, da adaptação brasileira da língua portuguesa, a minha própria forma de expressão”. (BRUNO, 1977, p.117)

*O Quinze* trata-se, portanto, de um relato social e político muito importante para a literatura regionalista brasileira, contribuindo para caracterizar uma das fases do Modernismo no Brasil. Segundo Scoville (2011),

Sem superar a antiga rivalidade, o antagonismo entre modernistas e regionalistas da década de 1920 evolui para uma espécie de convergência nos romances nordestinos da década seguinte, numa síntese que agrega os temas nordestinos, a renovação da linguagem literária e a nova abordagem histórica e sociológica da região. Além disso, incorpora uma forte preocupação social e um sentido político muitas vezes vinculado aos preceitos do marxismo. A grande repercussão dos romances de autores como José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos completa um quadro em que se consolida o reconhecimento do Nordeste como unidade regional, bem como difunde os temas que, desde então, estariam associados à região e formariam seu conceito identitário (SCOVILLE, 2011, p. 47).

*Tradução Cultural e Marcas de Oralidade nas Traduções de O Quinze de Rachel de Queiroz para a Língua Francesa*, título desta pesquisa, tem o intuito não apenas de averiguar como foi feita a tradução de suas características para o francês, mas também de comparar as duas traduções existentes, buscando investigar como elas se apresentam na língua francesa e as diferenças de uma tradução para outra.

Reforço aqui que o objetivo de fato não é o de procurar erros ou acertos nos resultados das traduções, mas primordialmente, o foco será o de averiguar a tradução em si, perceber evoluções, verificar a oralidade da língua portuguesa, regional, coloquial em uma outra língua.

O *corpus* desta pesquisa compreende três livros: *O Quinze* de Rachel de Queiroz, edição de 2016; a primeira tradução, intitulada *L'année de la grande sécheresse* (1986); e a segunda, *La terre de la grande soif* (2014). Esta pesquisa obedece a quatro eixos, apresentados a seguir.

O primeiro eixo, intitulado *Contextualizando O Quinze*, será o momento em que esboço uma breve biografia da escritora, narro fatos importantes de sua vida, ocasião em que também apresento algumas de suas obras. Ao mesmo tempo, descrevo o estilo de sua escrita, suas características literárias e da geração em que ela se insere, ou seja, a da segunda fase do Modernismo brasileiro.

Continuando no primeiro eixo, trato de *O Quinze*. Exploro o romance propriamente dito, destrinchando suas peculiaridades, sua recepção no Brasil e no exterior, uma vez que ele foi traduzido para vários idiomas. Em seguida, apresento as duas traduções existentes em língua francesa e seus tradutores.

Concluindo o primeiro eixo, falo de dois elementos que são recorrentes nas obras regionalistas dessa fase do Modernismo brasileiro: *O sertão* e *o sertanejo*. Caracterizar esses elementos é importante pois neles podemos visualizar características essenciais que compõem a obra, como: o espaço, o modo de falar dos habitantes, o modo de agir e reagir em seu meio cultural e social.

No segundo eixo, falo da tradução cultural, de sua importância para o traduzir. Na tentativa de ilustrar a reflexão com exemplos, cito as traduções do título da obra e passagens do livro organizadas em quatro temáticas: a tradução cultural de expressões relacionadas à flora, à fauna, aos alimentos e à maneira de tratamento entre os personagens. Como embasamento teórico deste capítulo, cito principalmente os estudos sobre paratextos de Genette (2009), os de tradução cultural de Burke (2009) e os de discurso de acompanhamento de Torres (2011).

No terceiro eixo, teço considerações a respeito da tradução da oralidade, passando rapidamente por uma breve análise sobre a diferença entre linguagem escrita e linguagem oral. Esse capítulo constitui uma introdução teórica ao capítulo seguinte, que é o da análise de diversos trechos da narrativa. Nesse momento, apresento as diferentes marcas de oralidade, definidas por Britto (2016), em seu livro *A Tradução Literária*. Nele, ele recomenda três marcas de oralidade que devem chamar a atenção de todo tradutor: as marcas fonológicas, lexicais e morfossintáticas.

Continuando o terceiro eixo, está a análise dessas marcas citadas no parágrafo anterior. Logo, exponho e examino a seleção de trechos do livro que julguei interessantes para este estudo e que trazem em si características da oralidade do falar sertanejo, dos elementos de sua cultura e de seu meio social. Esses trechos foram colocados em tabelas, que também estão referenciados no Apêndice 2, e que facilitam a visualização e a comparação de como eles foram traduzidos nas duas versões: a de 1986 e a de 2014. A partir das traduções, investigo os

resultados em língua francesa, apreciando de forma qualitativa os efeitos produzidos em cada uma delas.

Em um último momento, apresento as conclusões deste estudo, daquilo que será plausível, do ponto de vista qualitativo, não apenas no intuito de compor uma crítica acerca da tarefa de traduzir, mas também com o objetivo de constatar o produto que se origina das traduções nesses dois momentos. O intuito maior é o de verificar as semelhanças e diferenças que podem servir como reflexão e contribuição para os Estudos da Tradução, na área de tradução da linguagem e da tradução literária, levando em consideração o que Britto (2016) diz:

O idioma do original e o da tradução não são sistemas perfeitamente equivalentes, de modo que nem tudo que se diz num pode ser dito exatamente do mesmo modo no outro; e as avaliações do grau de fidelidade variam, uma mesma tradução de um mesmo original sendo avaliado positivamente por um leitor e negativamente por outro. Ou seja: não há e não pode haver uma fidelidade absoluta e incontestada. (BRITTO, 2016, p. 36)

Por fim, acrescento à pesquisa três apêndices que complementam e ajudam a ilustrar o trabalho, sendo o primeiro a transcrição de algumas notas de rodapé encontradas em ambas as traduções e citadas na pesquisa e o segundo uma tabela com os trechos onde podemos encontrar na narrativa e nas respectivas traduções os fragmentos que selecionei sobre as marcas fonológicas, lexicais e morfossintáticas. No último apêndice, registro a entrevista que fiz com a tradutora da versão de 2014, Paula Anacaona, entrevista esta que traz contribuições adicionais que me ajudaram a comentar alguns momentos dessa pesquisa.

Quanto à discussão teórica, utilizo estudos da área de tradução cultural, tradução e oralidade, além dos estudos que esclarecerão os dados históricos sobre literatura brasileira e sobre a escritora. As muitas entrevistas que Queiroz deu ao longo de sua vida, registradas em livros e jornais, me ajudaram bastante no momento de compor o levantamento dos fatos que aqui trato, bem como as consultas que fiz no acervo particular de Rachel de Queiroz, que hoje está sob a guarda da UNIFOR (Universidade de Fortaleza).

Sobre a análise das características do romance, eu a ilustro comparando a outras produções de autores que, como Queiroz, se enquadram dentro das características da Segunda Geração do Modernismo, como Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego. Quando falo sobre o sertão e sobre o sertanejo, utilizo a própria Rachel de Queiroz e *O Quinze* como referências, pois ninguém mais autorizado do que ela para falar sobre ambos.

A seguir, começo a pesquisa apresentando o romance *O Quinze*, sua escritora, as traduções para a língua francesa, o sertão e o sertanejo.



## 2 CONTEXTUALIZANDO *O QUINZE*

A análise crítica, proposta por essa pesquisa, não poderia deixar de levar em consideração a pessoa do escritor, pois segundo Arrojo (1986) o “autor passa a ser, portanto, mais um elemento que utilizamos para construir uma interpretação coerente do texto” (ARROJO, 1986, p. 40). Esse capítulo é dedicado ao livro *O Quinze* e à sua autora, Rachel de Queiroz, à apresentação de suas obras mais importantes, do grupo literário do qual ela fez parte, das traduções de suas obras e sua repercussão, e das características de *O Quinze*, compreendendo seus personagens, espaço e linguagem.

### 2.1 Vida e obra de Rachel de Queiroz

Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza em 1910, porém sua família tinha raízes em Quixadá, cidade da qual Queiroz jamais se distanciou. Devido ao problema da seca, a família da escritora foi morar no Rio de Janeiro em meados de 1917. Na sequência, sua família se desloca para Belém do Pará, mas logo retorna para Fortaleza, em 1919:

“Em 1915, a fome era absoluta. As grandes secas estavam na memória de todos. A de 1877 ainda era lembrada e a de 1890 foi terrível. Escrevi *O Quinze* sob o impacto dos relatos orais. Nunca tinha visto uma seca de verdade. Em 1915, eu tinha 4 anos, em 1919, eu estava no Pará, mas a tradição oral era muito influente. E depois, o sertão no verão já era uma preparação geral para a seca e aquele ambiente eu já conhecia”. (NERY, 2002, p. 67)

Ela vinha de uma família influente do Ceará, e com parentes ilustres, inclusive do meio literário, como afirma Câmara (2015):

tinha, pelo lado materno, ligação sanguínea com José de Alencar e orgulhava-se do caráter revolucionário e culto desta família que teve, entre suas grandes mulheres, Bárbara de Alencar, a primeira heroína brasileira, participante ativa da Revolução Pernambucana de 1817 e da Confederação do Equador, em 1824. Tanto os Queiroz como os Alencar eram famílias empoderadas naqueles idos e suscitavam o respeito e a admiração entre seus conterrâneos. (CÂMARA, 2015, p. 125)

O ir e vir entre Fortaleza e Rio de Janeiro foi constante na vida da escritora, principalmente a partir de 1932, quando ela se casa com o poeta José Auto da Cruz Oliveira e constitui sua família. Com ele, teve uma filha, Clotilde (mesmo nome de sua mãe), que infelizmente falece aos dezoito meses de vida. Seu primeiro casamento dura cerca de sete anos e, em 1940, Rachel de Queiroz casa-se novamente, com o médico Oyama Macedo, de quem fica viúva em 1982. Foi no Rio de Janeiro que a escritora faleceu no ano de 2003. Durante sua

vida, Rachel de Queiroz dedicou-se à escrita, atuando como jornalista, teatróloga, tradutora, escritora.

Enquanto jornalista, sua produção aparece em jornais de importância tanto local quanto nacional. Ela escreveu para *O Ceará*, *A Jangada* e *O Povo* (jornais de Fortaleza), e o *Diário de Notícias*, *O Jornal* e *Folha Carioca* (jornais do Rio de Janeiro). Também atuou nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Diário de Pernambuco*.

Enquanto teatróloga, ela escreveu, entre outras, as peças *O padrezinho santo*, escrita para a televisão, ainda inédita em livro; *Lampião*, em 1953; e *A Beata Maria do Egito*, em 1958. Essa última peça lhe rendeu o prêmio de teatro do Instituto Nacional do Livro (1959).

Como tradutora, sua atuação é importante, tendo traduzido obras literárias, diretamente do inglês e do francês, e de outras línguas, como o alemão, o russo e o sueco, em tradução indireta via inglês e francês. Dentre os autores e obras traduzidos destacam-se: *Humilhados e Ofendidos* (1944) e *Os demônios* (1951), ambos de Dostoiévski, *Anjos de ternura* (1947), de A. J. Cronin, *A mulher de trinta anos* (1948), de Honoré de Balzac, *Mansfield Park* (1942), de Jane Austen, *Michel Strogoff* (1972), de Júlio Verne, *A mulher diabólica* (1971), de Agatha Christie, *O morro dos ventos uivantes* (1947), de Emily Brontë e *Minha vida* (1965), de Charlie Chaplin. Rachel de Queiroz costumava traduzir em voz alta, ditando o texto para uma datilógrafa.

Por fim, enquanto escritora, sua obra se destaca pelos seus romances, crônicas e literatura infanto-juvenil. Dentre seus romances destacam-se *O Quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937) e *Dôra, Doralina* (1975). De suas crônicas temos *A donzela e a moura torta* (1948), *O brasileiro perplexo* (1964) e *O caçador de tatu* (1967). De seus livros destinados ao público infanto-juvenil, temos *O menino mágico* (1969) e *Cafute e pena de prata* (1987).

Suas obras também foram traduzidas para outros idiomas, como o alemão, o francês, o espanhol e o italiano. Dentre os títulos traduzidos temos: *Maria Moura* (1995), *Jean Miguel* (1984) e *João Miguel* (2015), em francês, *Maria Moura: Roman* (1998, 2001), em alemão, *Memoriale di Maria Moura* (2006), em italiano; *The three Marias* (1963), versão em inglês e *Die drei Marias* (1994), tradução para o alemão.

Devido a sua produção, Rachel de Queiroz recebeu muitos prêmios e títulos, como: 1) Prêmio da Fundação Graça Aranha (1931); 2) Prêmio Machado de Assis (1957) pelo conjunto da obra; 3) Prêmio Nacional de Literatura de Brasília pelo conjunto da obra em 1980; 4) Título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal do Ceará, em 1981 e pela

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2000); 5) Medalha Rio Branco, do Itamaraty (1985); 6) Prêmio Luís de Camões (1993).

Ela também exerceu funções político-administrativas de destaque, como: 1) membro do Conselho Federal de Cultura, desde a sua fundação, em 1967, até sua extinção, em 1989; 2) participante da 21ª Sessão da Assembleia Geral da ONU, em 1966, onde serviu como delegada do Brasil, trabalhando especialmente na Comissão dos Direitos do Homem; 3) membro do Conselho Estadual de Cultura do Ceará.

Rachel de Queiroz foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras. Sua posse ocorreu em 1977, ocasião em que ela passou a ocupar a cadeira nº 5, sucedendo a Candido Motta Filho. Para Queiroz, a “vitória de minha candidatura representou a quebra de um tabu. Nesse sentido me senti satisfeita, porque vivi a vida inteira na luta contra os formalismos, as convenções, os tabus e os preconceitos” (NERY, 2002, p. 198). Ela também começou a ocupar, em 1994, por ocasião do Centenário da Academia Cearense de Letras, a cadeira de número 32, antes ocupada pelo escritor Moreira Campos.

Rachel de Queiroz teve um importante papel político. Seu engajamento influenciou sua obra, ganhando vida através de Conceição:

Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse umas *ideias*; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô. Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais *ideias*, estranhas e absurdas à avó. (QUEIROZ, 2016, p. 19)

Podemos observar que a própria Rachel de Queiroz chama a atenção para seu engajamento político quando ela coloca em itálico a palavra *ideias*, enfatizando seu posicionamento. A mesma ênfase repercute na tradução, quando a palavra *idées* é colocada entre aspas:

Aurait-elle raison, sa grand-mère ? Car Conceição avait bien « de ces idées » ; elle écrivait un livre de pédagogie, avait déjà griffonné deux sonnets, et il lui arrivait quelque fois de citer Nordau ou le Renan de la bibliothèque de son grand-père. Elle s’était même risquée à des lectures socialistes, et c’était justement de ces lectures que lui venaient les pires de ces fameuses « idées » qui semblaient étranges et absurdes à sa grand-mère.” (QUEIROZ, 1986, p. 10 e 2014, p. 16)

Sabe-se que Queiroz, mesmo antes de despontar como escritora em nível nacional, já apresentava posicionamentos antipatriarcais, feministas e socialistas, como vimos na citação anterior. O teor feminista e antipatriarcal aparece com frequência no texto, no modo de ser de Conceição contrastando com o jeito rude e enraizado nos velhos padrões de Vicente e de sua avó:

— Pois eu pensei que não se usava uma moça andar só, na cidade.  
 Dona Inácia ajuntou:  
 — Agora é assim... eu também estranhei...  
 Conceição continuava a rir:  
 — Mas eu, é porque sou uma professora velha, que vou para o meu trabalho! Uma mocinha bonitinha não passeia só, não!  
 Ele ainda disse, levado pelo seu zelo de matuto:  
 — Pois mesmo assim, sendo professora velha, como você diz, se eu lhe mandasse, só deixava sair com uma guarda de banda...  
 A moça encolheu os ombros:  
 — Tolice!  
 (QUEIROZ, 2016, p. 77)

As ideias socialistas de Queiroz brotaram quando era estudante normalista em Fortaleza. Escreveu vários pequenos artigos publicados no periódico *O Ceará*, e adotava um tom irônico em relação à política local. Com essas publicações, Queiroz atraiu ainda mais interesse para si e com isso fez amizades que lhe apresentaram as ideias de Marx, Engels e Lênin. Mais tarde, depois de tornar-se conhecida com *O Quinze*, Queiroz amplia sua rede de amizades no Rio de Janeiro, e se filia clandestinamente ao Partido Comunista Brasileiro, divulgando suas ideias em Fortaleza. Esse feito lhe rendeu uma prisão em 1932. Em entrevista a Nery (2002), Queiroz afirmou:

“Sim, com 18 anos eu me aproximei dos comunistas, fiquei comunista. Eu fui criada em uma família liberal e comecei a conviver em redação de jornal com toda espécie de subversivos que se rebelavam contra o governo. O jornal em que fui trabalhar tinha como subtítulo “O Condenado”, porque havia feito uma campanha terrível contra os três bispos do Ceará. Eu tinha simpatia pelas suas causas”. (NERY, 2002, p. 66)

Rachel de Queiroz desponta muito cedo, e de maneira intensa, no cenário literário e político brasileiro. Desde sua adolescência, sua produção, quer através de seus artigos jornalísticos, quer através de seus livros, nunca foi tímida; ao contrário, é considerada um importante testemunho de sua relevância para a construção da memória dos escritos brasileiros. Por todos os seus feitos e contribuições à cultura e à literatura brasileiras, Rachel de Queiroz é uma das personagens literárias mais ilustres do país. Apesar de sua importância, Queiroz se considerava

(...) uma pessoa muito humilde. Eu não faço grande uso de mim mesma, e, portanto, da minha chamada “obra”. Mas numa coisa eu posso lhe garantir que estou tranquila: percorra todo o meu trabalho, desde a adolescência, quando comecei a trabalhar em jornal e você nunca encontrará uma só palavra contra a liberdade, contra os direitos humanos, contra a igualdade racial. Quer dizer, minha folha de serviço não é brilhante, mas é limpa. (CADERNOS DA LITERATURA BRASILEIRA, 1997, p. 36)

Na sequência, trataremos da narrativa de *O Quinze* e de como ele se apresenta enquanto escrito literário.

## 2.2 A narrativa e suas características

Publicado quando a autora tinha em torno de 20 anos, *O Quinze* veio a público em 1930, tendo sua tiragem sido paga pelo seu próprio pai, como relata Guedes (2017):

Embora concluído pela autora a 4 de janeiro de 1930, o romance *O Quinze* somente é impresso pelo Estabelecimento Gráfico Urânia, de Fortaleza, no mês de agosto do mesmo ano. Os mil exemplares da tiragem foram pagos pelo pai da escritora e distribuídos nas livrarias da capital cearense, onde não tiveram boa acolhida. As queixas em relação ao livro iam desde a qualidade do papel até a sua autoria, pois os intelectuais e o público duvidavam que o romance fosse obra de uma jovem de dezenove anos, atribuindo-o ao pai de Rachel. (GUEDES, 2017, p. 71)

A narrativa de *O Quinze* aborda um tema real, um fato histórico e põe em evidência memórias da escritora enquanto viveu em sua terra natal. Segundo Santana (2013),

Pode-se considerar que os escritos literários de Rachel de Queiroz possuem, além de imagens ficcionais, traços da literatura de seu país produzida em sua época, bem como alguns importantes fatos históricos nela ocorridos, a exemplo das mobilizações do comunismo no Brasil (1922 - 1962), além, é claro, da vida pessoal da escritora, sendo assim possível caracterizar seus escritos, também, como uma narrativa memorialística, principalmente calcada, para além de outros fatores, na oralidade do povo nordestino, nas histórias que a autora ouviu/vivenciou. (SANTANA, 2013, p. 18)

De fato, *O Quinze* recria um tempo histórico do Ceará. Ele “é inserido numa tradição romanesca responsável por ficcionalizar uma das principais tragédias que assola(va) o Nordeste brasileiro” (GUEDES, 2017, p. 73). A obra, caracterizada como representante do Romance de 30 (Segunda Geração do Modernismo), apresenta o escritor como “a testemunha que está com a palavra, portanto, registra, denuncia” (LANDIM, 2002, p. 245). Assim, o romance de fundo social narra a luta de um povo tentando sobreviver à miséria, à fome e à seca. O enredo possui duas bases principais, o sertão e a cidade, por onde os vários personagens, pertencentes a realidades sociais distintas, se deslocam.

No enredo, temos também o relato de um problema político-social ocasionado pelas secas, que eram os Campos de Concentração, que Queiroz registrou:

Conceição passava agora quase o dia inteiro no Campo de Concentração, ajudando a tratar, vendo morrer às centenas as criancinhas lazentas e trôpegas que as retirantes atiravam no chão, entre montes de trapos, como um lixo humano que aos poucos se integrava de todo no imundo ambiente onde jazia. (QUEIROZ, 2016, p. 124)

Esse termo, Campos de Concentração, já era utilizado no Nordeste bem antes da Segunda Guerra Mundial, como afirma Nóbrega (2017):

Os campos de concentração parecem uma realidade distante do que vivemos atualmente. No entanto, há mais de 80 anos, a situação aconteceu em solo cearense. Apesar de o nome remeter aos campos nazistas na Alemanha, de acordo com o livro "Isolamento e poder: Fortaleza e os campos de concentração na Seca de 1932", da autora Kênia Rios, o que aconteceu no nosso Estado foi consequência da seca que assolava o Ceará desde 1930 e antecedeu os alemães. (NÓBREGA, 2017)

Tratava-se de alojamentos que deveriam servir de abrigo aos flagelados da seca. Essa atitude do governo visava lhes garantir comida, trabalho e moradia temporária em tempo de estiagem. Porém, na verdade, essa iniciativa originou-se mais do medo que as populações das cidades tinham daqueles que fugiam da seca. Os campos de concentração, assim como os dos alemães, eram um verdadeiro confinamento de pessoas amontoadas, famintas, que não podiam sair sem autorização policial e eram, de todas as formas, marginalizadas. Muitos morriam de fome e de doenças, assim como relata Nóbrega (2017) em sua reportagem, quando cita o registro feito pela professora Kênia Rios, da Universidade Federal do Ceará:

"Eles ficavam próximos a vias férreas, porque os sertanejos se deslocavam de trem. Quando eles desciam, eram encaminhados para os campos. Lá era um confinamento, eles eram vigiados e não podiam sair sem autorização. Os que saíam, eram considerados fugitivos e a ocorrência era registrada na delegacia. Havia um grande número de pessoas confinadas em um espaço para duas mil, e aí aconteceu o inevitável. Muitas doenças, epidemias e o número de mortes diárias era grande. A alimentação, além de ser escassa, era ruim". (DIÁRIO DO NORDESTE, 2017)

O espaço no romance acontece no trânsito entre Logradouro, Quixadá e Fortaleza, os três tendo ligação direta com a pessoa de Rachel de Queiroz. Devido à impiedosa estiagem, era preciso migrar e o vaivém de uma cidade para outra é recorrente na obra e na caracterização do texto.

Logradouro é a fazenda onde vive dona Inácia, avó de Conceição, onde sempre é acolhida quando do gozo de suas férias. É lá onde ela recompõe suas energias depois dos meses de trabalho como professora na capital:

Todos os anos, nas férias da escola, Conceição vinha passar uns meses com a avó (que a criara desde que lhe morrera a mãe), no Logradouro, a velha fazenda da família, perto do Quixadá. Ali tinha a moça o seu quarto, os seus livros, e, principalmente, o velho coração amigo de Mãe Nácia. Chegava sempre cansada, emagrecida pelos dez meses de professorado; e voltava mais gorda com o leite ingerido à força, resposta de corpo e espírito graças ao carinho cuidadoso da avó. Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona. (QUEIROZ, 2016, p. 19)

Quixadá é a cidade onde fica a fazenda Logradouro. É a maior cidade do sertão central do Ceará e tem as características climáticas e paisagísticas apresentadas no livro: quente, árida, seca, decorada com seus paredões de pedra e a caatinga: "VICENTE ia revendo com

carinho as grandes pedras de Quixadá que se destacavam abruptamente sobre a vastidão arranhenta da caatinga, erguendo, céu acima, as enormes escarpas de granito” (QUEIROZ, 2016, p. 92). É ao Quixadá que os personagens recorrem quando devem comprar mantimentos. Quixadá também é o ponto de partida do movimento migratório, pois lá também se encontra a estação de trem de onde partem vários retirantes: “Seu Vicente também achava ali muito ruim para a família... Sem banho, mandando buscar água a mais de légua de distância... Ele mesmo só ficou porque carecia dele lá, mode o gado. Mas toda semana vai no Quixadá...” (QUEIROZ, 2016, p. 61)

Fortaleza faz parte do movimento pendular dos personagens. A capital do Ceará é onde Conceição trabalha e é para lá onde se vão aqueles que, por terem mais recursos, procuram um pouco de conforto para fugir da seca. Fortaleza é o primeiro destino desejado pelo retirantes: “Mas foi em vão que Chico Bento contou ao homem das passagens a sua necessidade de se transportar a Fortaleza com a família. Só ele, a mulher, a cunhada e cinco filhos pequenos” (QUEIROZ, 2016, p. 37). É lá também onde se encontra o Campo de Concentração para onde vai Conceição todos os dias depois de seu trabalho na escola:

Conceição estava na escola. Saía de casa às dez horas e findava a aula às duas. Da escola ia para o Campo de Concentração, auxiliar na entrega dos socorros. E só chegava de tardinha, fatigada, com os olhos doloridos de tanta miséria vista, contando cenas tristes que também empanavam de água os óculos da avó” (QUEIROZ, 2016, p. 74).

Em se falando dos personagens, ao longo da narrativa são citados mais de vinte, cada um trazendo consigo traços, características que se entrelaçam com o meio e ajudam a contar o comportamento do sertanejo e a repercussão da seca na sociedade.

Dona Inácia, avó de Conceição, sempre a recebia quando estava de férias. Gostava mais de viver no interior do que na sua casa da cidade, seu refúgio em tempos de estiagem. Era bastante piedosa com os animais de sua fazenda, fazendo de tudo para não os ver morrer de sede ou de fome. O contrário fazia sua vizinha e patroa de Chico Bento, Dona Maroca. Essa, sem muita misericórdia, preferia soltar os animais para morrerem de fome longe de sua fazenda do que ter que gastar dinheiro para mantê-los vivos. Ela fazia o mesmo com seus empregados, que, sem salário, precisavam partir e procurar condições para sobreviver.

Têm-se também o Major e Idalina, pais de Vicente e, Alice, Lurdinha e Paulo, seus irmãos. Paulo foi o único da família a ter formação superior e por isso era tratado pelo seus de maneira diferenciada, causando uma certa revolta em Vicente que não se conformava em não ter sua dedicação à família valorizada, como se vê no trecho:

O cigarro o envolvia em branco nevoeiro; Vicente foi recordando sua vida de trabalho ininterrupto, desde os quinze anos — trabalho de sol a sol, sem descanso e quase sem recompensa... Quantas vezes não sentira um movimento de revolta, quando via o pai mandar aumentar com custo, quase com sacrifício, a mesada do irmão acadêmico, e dar-lhe extraordinários para festas, para sabe lá que bambochatas de estudantes, disfarçadas em livros e matrículas... Então, porque não quisera estudar, estaria eternamente obrigado a esse papel paciente e sofredor que agora o revoltava? (QUEIROZ, 2016, p. 48)

Clóvis e sua irmã Mariinha também dão à história outro aporte. Clóvis será o futuro marido de uma das irmãs de Vicente, Lourdinha, que por sua vez trata de aproximá-lo a Mariinha, já que seu irmão precisava se casar e que a relação com Conceição não avançava. Nessa disputa, aparece também Zefa, filha de Zé Bernardo, empregados da fazenda de Vicente. Ela se interessa pelo “grande partido” e seu patrão, Vicente, e causa ciúmes em Conceição, que deixa transparecer um certo preconceito social em relação a esse possível enlace amoroso entre um filho de fazendeiro e uma empregada da fazenda:

“Sim, senhor! Vivia de prostrar com as caboclas e até falavam muito dele com a Zefa do Zé Bernardo!” E ela, que o supunha indiferente e distante, e imaginava que, aos olhos dele, todo o resto das mulheres deste mundo se esbatia numa massa confusa e indesejada... Que julgara ter sido ela quem lhe acordara o interesse arisco e desdenhoso do coração!... “Uma cabra, uma cunhã à toa, de cabelo pixaim e dente podre!...” (QUEIROZ, 2016, p. 63)

Podemos reforçar, no entanto, que é em torno de três personagens, Conceição, Vicente e Chico Bento, que a narrativa se desenrola. É através deles que descobrimos outras tantas características e particularidades do romance.

Conceição é uma moça solteira, independente e culta. Suas leituras incluem livros sobre feminismo e socialismo. As suas ideias avançadas são seu ponto forte. Trabalha como professora, vive em Fortaleza, encontra sua família durante as férias no interior, em Logradouro. A sensação que se tem é que Conceição e Rachel de Queiroz têm muitos traços em comum. No entanto, apesar da associação que se pode fazer entre Conceição e Queiroz, a escritora admite que sua personagem é apenas uma de suas influências vividas:

A Conceição tem muito de mim, mas não pode dizer que eu era exatamente assim como ele é no romance. Uma personagem tem muito também daquilo que a gente vê nos outros. Ela acaba sendo uma soma de suas componentes e de pessoas que você conheceu no dia-a-dia. Uma personagem é sempre uma soma de influências. (NERY, 2002, p.69)



Vicente é primo de Conceição e nele também podemos perceber a vida de Queiroz repercutindo no romance, conforme ela relatou em uma entrevista: “Eu tinha muitos primos que eu mais ou menos namorava. Tinha um primo muito mais velho do que eu e que eu tinha uma paixão infantil por ele desde pequena. Esse meu primo está retratado como o Vicente de O Quinze” (NERY, 2002, p. 80)

Ao contrário de seu irmão que se formou “doutor”, Vicente não saiu do interior, nem nos períodos das mais fortes estiagens. Sua família é dona de fazenda de gados e é nele em quem a família deposita a tarefa de tomar de conta de suas terras e criações, o que ele faz com muita dedicação. Conceição e Vicente velam um interesse um pelo outro, mas que na verdade não passa de uma ilusão pois cada um é mais preocupado com seus afazeres do que com seus interesses amorosos.

Quando Vicente se despediu, e montou ligeiro no cavalo que arrancou de galope, Conceição estirou-se na rede e ficou olhando o vulto branco que a poeira ruiva envolvia, até o ver se sumir atrás de um grupo de umarizeiras da várzea. Todo o dia a cavalo, trabalhando, alegre e dedicado, Vicente sempre fora assim, amigo do mato, do sertão, de tudo o que era inculto e rude. Sempre o conheceu querendo ser vaqueiro como um caboclo desambicioso, apesar do desgosto que com isso sentia a gente dele. (QUEIROZ, 2016, p. 25)

Por sua vez, no modo de ser de Chico Bento tem-se a descrição do sertanejo retirante. Vaqueiro, ele se vê obrigado a se retirar do interior e ir em busca de uma condição de vida melhor para sua mulher, Cordulina, e seus filhos: Josias (morreu envenenado na estrada porque, com muita fome, acabou comendo mandioca crua), Pedro (desapareceu durante a ida a pé para Fortaleza) e Manuel (doador à madrinha, Conceição). Na sua busca pela sobrevivência, ele encontra no trajeto uma série de desventuras que na verdade retratam a realidade de muitos outros sertanejos. É em torno de Chico Bento onde vemos todas as mazelas que a seca acarreta (pobreza, fome, fraqueza, desespero, morte) mas também a esperança por dias melhores:

Alta noite, na camarinha fechada que uma lamparina moribunda alumia mal, combinou com a mulher o plano de partida. Ela ouvia chorando, enxugando na varanda encarnada da rede, os olhos cegos de lágrimas. Chico Bento, na confiança do seu sonho, procurou animá-la, contando-lhe os mil casos de retirantes enriquecidos no Norte. A voz lenta e cansada vibrava, erguia-se, parecia outra, abarcando projetos e ambições. E a imaginação esperançosa aplanava as estradas difíceis, esquecia saudades, fome e angústias, penetrava na sombra verde do Amazonas, vencida a natureza bruta, dominava as feras e as visagens, fazia dele rico e vencedor. (QUEIROZ, 2016, p. 34)

Com esses personagens, Vicente, Conceição e Chico Bento, já se consegue alcançar o que de fato caracteriza a narrativa: a situação social e o sistema precário de vida no sertão do Ceará devido à forte estiagem. Sua linguagem é um reflexo de seu meio social, ou seja, simples,

natural, direta e informal e está intimamente relacionada a seu espaço, o sertão, que por consequência se relaciona com seu tempo, pois segundo Cavalcante (2016), “no sertão, espaço e tempo são inextricáveis, definindo a natureza de sua paisagem e o cotidiano de seus habitantes” (CAVALCANTE, 2016, p. 97). Para Guedes (2017),

A linguagem é, de fato, a maior das qualidades que o romance apresenta. Ao fazê-la simples e direta, Rachel enjeita os termos eruditos e as construções sintáticas longas e difusas, que pesam o texto e comprometem a fluidez da leitura. Em *O Quinze*, os períodos são curtos e o vocabulário é prosaico, por vezes apresentando um léxico próprio da região nordeste, com suas singularidades linguísticas. (GUEDES, 2017, p. 82)

Como sabemos, cada grupo social tem sua forma de agir, de falar, de se expressar que lhe são muito característicos. Assim o é com o sertanejo, descrito no livro. Ele sendo o portador da oralidade no texto, traz em si sua maneira de falar que lhe é peculiar e que Schwanborn (2014), tradutora da primeira versão de *O Quinze* para o alemão, afirma ser um “desafio a reprodução da linguagem falada” (SCHWANBORN, 2014, p. 328). Aliás, Rachel de Queiroz soube bem reproduzi-la já que “a capacidade que Rachel tem de emular, em seus livros, a oralidade nordestina faz da autora uma das mestras no assunto, ao lado de outros romancistas nordestinos que fizeram disso um dever no projeto literário que compartilhavam” (GUEDES, 2017, p. 88). Para Gurgel (2014),

A “nordestinidade” da autora se expressa em seus textos, de diferentes formas, com maior ou menor intensidade. E vai deixando marcas que terminam dando o tom e definindo Rachel como escritora genuinamente nordestina, apesar de ela ter-se estabelecido no Rio de Janeiro, onde passou a maior parte de sua vida. (BEZERRA, 2014, p. 35)

Essa qualidade pode ser observada basicamente na pronúncia, mas também no uso muito frequente de expressões típicas que transcrevem o modo de falar neste nicho regional (*magote, inda por cima, mode a gente, inhora*).

São justamente essas características que iremos observar na tradução, mesmo sabendo que “quase nunca se consegue transpor uma frase característica, concisa, significativa de uma língua para outra de tal modo que ela surta exata e integralmente o mesmo efeito” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 169). Mesmo assim, tentaremos identificar onde se encontra o máximo de aproximação entre a língua de partida e a de chegada e ao mesmo tempo, constataremos também os distanciamentos no intuito de identificar os procedimentos adotados.

Não podemos nos esquecer também de que a narrativa está confinada em seu tempo: trata-se de um enredo que se passa em 1915. Perguntada sobre as dificuldades de se traduzir a oralidade dos personagens, Paula Anacaona, tradutora da segunda versão, atentou para o fato

de que na verdade, ela estava presa ao tempo quanto a isso. Não poderia atrever-se a usar termos da atualidade pois se tratava de uma época fixa: uma produção de 1930 evocando um tempo anterior, 1915 (ver APÊNDICE 3). Logo, o referente tempo é também traço característico da narrativa e presença constante no convívio dos personagens.

Em suma, *O Quinze* teve tanta repercussão que atraiu os olhares para Rachel de Queiroz desde sua aparição, por tratar temas intrínsecos a uma parte da sociedade brasileira tão esquecida, pelo uso de uma linguagem simples, e, evidentemente, pela sua escrita. O livro despontou como um “romance precursor: a obra-prima de uma jovem desconhecida e que transferiu para seu primeiro trabalho publicado as ideias marxistas que a fizeram vibrar, não se utilizando de seu português polido, mas do linguajar de seu povo, vítimas diretas ou indiretas das secas sazonais” (CÂMARA, 2015, p. 6)

A narrativa ainda revelou que por detrás dela havia alguém que muito dificilmente poderia ser jovem, pela forma madura com que tratou temas à época polêmicos, como, por exemplo, o feminismo encarnado no jeito de ser de Conceição. Guimarães Rosa esboçou surpresa com a aparição de *O Quinze*:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 1930 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci João Miguel e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e *O Quinze* não me parecia natural. (ROSA, 2016, p. 137)

No entanto, a própria Rachel de Queiroz sabia de sua condição de principiante e apesar da surpresa apresentada por muitos críticos sobre sua escrita, ela relata, no prefácio da primeira edição do romance, sua real condição de jovem escritora, sem muitas vaidades:

Respeitavel publico :

O QUINZE é uma ousadia ingenua de ensaista.

Livro feito aos dezenove annos, ha de ter todos os defeitos daquillo que a gente produz nesta idade em que estou, quando não se tem a socegada prudencia de ir devagar para fazer bem feito, quando nos governa a impaciencia insoffrida de não esperar, de ver o nosso pensamento, mal é concebido, logo escripto, impresso, disseminado, cotejado com outros alheios, fazendo parte do patrimonio mental da humanidade...

Trecho do prefácio da primeira edição de *O Quinze*, 1930

Mas apesar de sua autocrítica, *O Quinze* dá a Queiroz prêmios importantes que a fazem despontar no cenário literário, inclusive mundial, como o Prêmio Luís de Camões, que ela obteve apenas três anos depois de publicar seu primeiro livro.

Por fim, além de ser traduzido para alguns idiomas, *O Quinze* também foi editado em formato de quadrinhos, pela Editora Ática, em 2010, e foi traduzido para outras formas artísticas, como a dança, pelo balé do Grupo Bailarinos de Cristo, Amor e Doações (Bcad), e para o cinema, em 2004, sob a direção de Aurora Duarte e Jurandir Oliveira, e com Letícia Menescal na produção do filme.

Como vimos, *O Quinze* marcou um importante momento para a literatura nacional e devido às suas peculiaridades ajudou a divulgar questões sociais, culturais, políticas e artísticas, sendo ele uma leitura essencial e que permanece ainda atual e condizente com a vigente realidade social.

### 2.3 A geração de 30

O período que sucede a primeira fase do Modernismo brasileiro é marcado por um cenário perturbador quanto ao futuro do país. Depois da quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 e da crise política no Brasil que leva ao poder Getúlio Vargas, a necessidade literária anseia por um maior comprometimento social.

Dentre as características recorrentes dessa fase, temos: “o apelo ao regionalismo, nacionalismo; a inserção de temas que tratam da realidade social, cultural e econômica; exploração da temática cotidiana e linguagem coloquial” (DIANA, 2017). No caso de *O Quinze* especificamente, é “isso que permite que a autora dê voz aos personagens, nos diálogos ou no estilo indireto livre, em que a voz da narradora funde-se com a do personagem, assumindo uma linguagem marcada pela simplicidade, pelo coloquialismo, numa construção sóbria e original do romance” (SOARES, 2014, p. 360). Quanto ao regionalismo tratado na segunda fase do Modernismo, não se deve esquecer o fato de que há obras regionalistas que se atêm à realidade do Sul do país e à Amazônia. No entanto, é o Nordeste que surge nesse contexto com grandes nomes da literatura brasileira, dentre eles Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz. De acordo com Landim (2002),

o romance de 30 seria simultaneamente um romance de testemunho e um romance de denúncia, por representar o estilo de vida de um povo, estilo de vida social que o torna autônomo, distinto do romance do sul, na mesma época, com poucas exceções. (LANDIM, 2002, p. 245)

Os escritores da 2ª geração do Modernismo brasileiro trouxeram à tona temas como o ciclo da cana-de-açúcar, do cacau, a seca e os conflitos sociais que giravam em torno de cada um deles. Ainda de acordo com Landim (2002),

herdeiros da renovação dos modernistas da primeira fase, os escritores de 1930, encontraram o caminho livre. A liberdade de expressão lhes permitiu o uso da linguagem coloquial, instrumento de que se apoiaram para valorizar tematicamente o conflito entre os velhos padrões e o aparecimento das novas ideias liberais. (LANDIM, 2002, p. 247)

Esses autores “criaram um estilo novo, completamente moderno, totalmente liberto da linguagem tradicional, nos quais puderam incorporar a real linguagem regional, as gírias locais” (GUIDIN, 2013).

Vejamos a seguir trechos de alguns dos clássicos da literatura brasileira que se classificam nessa fase e que colaboram com a constatação das características de escrita dessa fase do Modernismo, e que, evidentemente, refletem também na narrativa de Queiroz:

- Graciliano Ramos: *Vidas secas*

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala. (RAMOS, 1938)

- Jorge Amado: *Cacau*

As nuvens encheram o céu até que começou a cair uma chuva grossa. Nem uma nesga de azul. O vento sacudia as árvores e os homens seminus tremiam. Pingos de água rolavam das folhas e escorriam pelos homens, Só os burros pareciam não sentir a chuva. Mastigavam o capim que crescia em frente ao armazém. Apesar do temporal os homens continuavam o trabalho. (AMADO, 1933)

- José Lins do Rego: *Menino de engenho*

Quando chegamos a casa o café estava pronto. Na grande sala de jantar estendia-se uma mesa comprida, com muita gente sentada para a refeição. O meu avô ficava do lado direito e a minha tia Maria na cabeceira. Tudo o que era para se comer estava à vista: cusuz, milho cozido, angu, macaxeira, requeijão. Não era, porém, somente a gente da família que ali se via. Outros homens, de aspecto humilde, ficavam na outra extremidade, comendo calados. Depois seriam eles os meus bons amigos. (RÊGO, 1932)

Nesses trechos, temos os objetos recorrentes desta fase, e principalmente o regionalismo impregnado nas paisagens citadas, nos costumes e comportamentos dos personagens, sejam eles do sertão do Ceará ou em zonas açucareiras da Bahia. Com *O Quinze*, Queiroz acrescenta ainda a essa fase do Modernismo o tom do feminismo através de sua

personagem Conceição tratando temas como o comportamento patriarcal da época e o desejo de mudança, de quebra de padrões, de novos ideais políticos: “Acostumada a pensar por si, a viver isolada, criara para o seu uso *ideias* e preconceitos próprios, às vezes largos, às vezes ousados, e que pecavam principalmente pela excessiva marca de casa” (QUEIROZ, 2016, p. 20). Sinaliza ainda Martins (2016) que,

(...) ao trazer para a cena literária, não somente temáticas que nos levam a refletir sobre a condição social do país, mas também personagens femininas que questionam a ordem patriarcal vigente e vão de encontro a toda uma perspectiva cultural moldada e fixada, a outra assume sim uma posição revolucionária, e ainda que a faça de forma, aparentemente, sutil, essa postura de Rachel de Queiroz nos parece mais como uma estratégia de resistência a modelos tão categoricamente instituídos, principalmente no que se refere às mulheres. (MARTINS, 2016, p. 30)

Logo, vimos que a geração de 30 da segunda fase do Modernismo apresentou à literatura a paisagem nordestina tal como ela era, denunciando seus problemas, as relações do homem com o trabalho, do homem com a seca, a relação da mulher com o meio patriarcal. Para Gurgel (2014),

Ao revelarem questões como a desigualdade social, o drama dos retirantes da seca, os resquícios de escravidão, o coronelismo e o poder do latifúndio, os romancistas de 30 colocaram o dedo em chagas abertas, numa abordagem sociopolítica que nada incorporava do lado eventualmente pitoresco das populações e cenários retratados. (GURGEL, 2014, p. 39)

Trouxe também o nordestino e o sertanejo, exibindo seu cotidiano, seus percalços, dentre eles a fome, o trabalho exaustivo, os conflitos sociais. A linguagem popular e informal apresentada pelos escritores chama a atenção na leitura desses textos e atrai curiosidade sobre seu processo de tradução, da forma como essas características, qualificadoras dessas obras, seriam vistas por outras línguas.

## 2.4 Traduções para o francês

Em 1986, foi apresentada ao público francófono a primeira tradução de *O Quinze*, feita pelos tradutores Didier Voïta e Jane Lessa. A tradução recebeu o título de *L'année de la grande sécheresse*. Em 2014, surge uma nova tradução, sob o título *La terre de la grande soif*, feita por Paula Anacaona. O livro também foi traduzido para o alemão, em duas edições, em 1978 e 1994, *Das Jahr 15: Roman*, tradução de Ingrid Schwamborn, para o espanhol, *Tierra de silencio* (1995), traduzido por Basilio Losada e para o japonês, *Kambatsu* (1978), tradução de Kazuko Hirokawa.

Quanto aos tradutores da primeira versão, sabe-se que eles fizeram outros trabalhos juntos, como por exemplo, *La mer ne déborde jamais*, versão de *O mar nunca transborda* (1995) de Ana Maria Machado, e *Un chapeau pour voyager*, versão de *Um chapéu para viagem* (1982), de Zélia Gattai.

Já a tradutora da segunda versão é atuante no cenário de traduções de obras brasileiras. Paula Anacaona é também criadora da editora Anacaona. Sua editora publica livros sobre as minorias no Brasil, as favelas, o Nordeste, a fome, a miséria. Ela também traduziu outros livros da literatura brasileira, como *João Miguel* (1932), de Rachel de Queiroz, *L'enfant de la plantation*, versão de *Menino de engenho* (1932) e *Crépuscules*, versão de *Fogo Morto* (1943), ambos de José Lins do Rego.

*La terre de la grande soif* conta com um grande suporte paratextual (que pode ser visualizado no ANEXO 1 desta pesquisa). Esses paratextos são importantes para o entendimento do cultural e social da narrativa. Berthold Zilly, tradutor de *Os Sertões* para a língua alemã, afirma:

Como tradutor, me deparo também com o problema de que qualquer texto tem uma espécie de subtexto, conhecimentos e atitudes que o autor pressupõe nos leitores, pressuposições de todos os tipos, intertextuais e extratextuais, sem as quais é difícil entender o texto. Quando Machado de Assis, ou melhor, o seu narrador, Conselheiro Aires, fala do 13 de maio, do Cemitério São João Batista, da Rua do Ouvidor, da Guerra do Paraguai, do Morro do Castelo, do espiritismo, da questão militar, de Camões, o tradutor tem a tarefa primeiro de pesquisar para entender esses subtextos, e de fornecer ao leitor estrangeiro os necessários conhecimentos intertextuais e extratextuais, através de paratextos contextualizadores sobre temas literários, geográficos, históricos, sociológicos, e assim por diante, dependendo das áreas tematizadas da realidade. (D'ÁVILA, 2017, p. 213/214)

Como exemplos de elementos paratextuais temos, nas primeiras páginas da segunda tradução, dados importantes que preparam o leitor às informações contidas no original e essas informações são interligadas a uma assessoria externa via Internet. Há também a inserção de várias xilogravuras ao longo da narrativa, ilustrando momentos importantes do texto. Xilogravura é uma “gravura talhada em madeira, de onde se obtém ilustrações populares, muito utilizada a partir do século XIX nas capas de folhetos da literatura de cordel” (GASPAR, 2003), o que faz com que o leitor francófono tenha mais uma característica do mundo do sertanejo a descobrir. O mesmo não ocorre na tradução de 1986, onde se tem apenas o texto e notas de rodapé.

Genette (2009) define os paratextos como “um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as épocas que, em nome de um grupo de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que sua diversidade de aspecto, eu

reúno sob esse termo” (GENETTE, 2009, p. 10). Logo, esses elementos de suporte nas traduções ajudam o leitor francófono a descobrir o regionalismo, o modo de ser do sertanejo e sua relação com a seca, tão presente em *O Quinze*.

De acordo com a entrevista feita com Anacaona (APÊNDICE 3), sua tradução na França em 2014 teve muito boa repercussão, uma vez que levou o leitor a conhecer características de um Brasil distante dos grandes centros, de uma realidade marginal, diferente daquelas que se têm nas cidades mais conhecidas pelos estrangeiros, como Rio de Janeiro e São Paulo. Mostrou também a eles uma outra realidade paralela, pois 1915 na Europa evoca a Primeira Guerra Mundial. Apesar do livro abordar um acontecimento histórico ocorrido há quase um século, ficou bastante claro, na nova versão francesa, que se trata de um tema atual.

Em relação ao ato de traduzir, cabe ressaltar uma fala de Queiroz que nos serve de reflexão para a análise comparativa do que se seguirá neste estudo:

É necessário possuir expressão literária na língua para a qual você traduz. E veja: é menos importante você saber muito bem a língua do autor que você traduz, porque se não souber apreender o espírito, a poesia, o ritmo, a musicalidade, o sentido exato do texto, aquilo que o autor desejou exprimir naquela frase ou naquele verso, então, sua tradução fica a desejar. (...) O tradutor precisa preservar a expressividade da obra que traduz. Você tem de encontrar uma frase literária em português que seja correspondente em inglês, francês ou alemão e que tenha a mesma vitalidade e expressividade. (NERY, 2002, p. 156/157)

É na busca dessa expressividade de que fala Queiroz que passaremos a analisar a seguir dois elementos importantes para entendimento do texto, ou seja, o sertão e o sertanejo.

## 2.5 O sertão e o sertanejo

Outro momento importante para a condução desta pesquisa é entender a paisagem retratada na obra, que a meu ver é essencial para o desenrolar de muitos outros aspectos que serão estudados. “O sertão em surdina é o ponto de partida e a perspectiva principal do romance”, é o que diz Arriguci Jr. (2016) numa crítica que fez à obra, em uma de suas edições comemorativas (QUEIROZ, 2016, p. 168). Um dos fios condutores da narrativa de *O Quinze* repousa no sertanejo e na sua peleja diária pela sobrevivência nas terras áridas do sertão. É através dele que a história se desvenda, vai abrindo caminhos e onde outros acontecimentos se instalam.

De acordo com o dicionário Houaiss, o sertanejo é aquele que “não é cultivado, rude, rústico, (...) que habita o sertão, (...) que vive nas aldeias, no campo, nas regiões interiores, ou de pouca instrução e de convívio e hábitos rústicos, caipira”. O sertão por sua vez é “toda



região pouco povoada do interior, em especial a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos”. Para Torres (2011), “fonte de inspiração literária proveniente, sobretudo, do nordeste do Brasil, o sertão invade o romance regionalista brasileiro” (TORRES, 2011, p. 81). E invade não apenas a literatura.

O sertão e seu povo são evocados nas mais variadas formas de arte, como no quadro *Retirantes*, de Cândido Portinari (Figura 1), nos romances *O Quinze* e *Vidas secas*, este último de Graciliano Ramos, nas letras das canções cantadas por Luiz Gonzaga e através de muitos outros artistas de renome nacional, de maneira que o sertão é bem repercutido do ponto de vista artístico.

Figura 1 – *Retirantes*, de Cândido Portinari (1944)



Fonte: <https://www.culturagenial.com/quadro-retirantes-de-candido-portinari/>

Nessas manifestações artísticas, os temas típicos do sertanejo são retratados: a miséria, a migração, a fome e toda a repercussão que eles causam no modo de ser do sertanejo e no dia-a-dia do sertão. Para ilustrar, cito trechos da música *A seca*, do cantor e compositor Alceu Valença:

Nas patas do meu cavalo, galopei no meu sertão  
 Vi a seca, vi a fome, lobisomem e assombração  
 Riacho virou caminho, graveto virou tição  
 E as pedras queimando em brasa, Asa Branca na amplidão  
 Riacho virou caminho  
 De pedras ardendo em fogo  
 No poço secou a água  
 Menino morreu sem nome  
 Na Caatinga o homem chora  
 O boi que morreu de sede  
 A roça que era verde  
 A seca torrou garrancho

Senhor, mande chuva pro nordeste  
Senhor, mande chuva pro sertão

O conteúdo da letra dessa música é semelhante ao que aparece na narrativa de *O Quinze*. São praticamente os mesmos termos - seca, pedra, fogo - que agem como palavras-chave e como representações da vida do sertanejo e que são importantes para a compreensão leitora do texto. A seca remete o leitor ao meio ambiente do sertanejo – o sertão – onde vivem personagens de traços simples, secos, rústicos, assim como a paisagem do sertão, e de um falar não rebuscado. A pedra funciona como a simbologia de seu calvário em busca da sobrevivência, ou seja, suas dificuldades. O fogo – que prepara a comida, mas que também representa o sol que mata – força o sertanejo a se manter vivo, a recomeçar, a renascer, daí a sua necessidade de partir. Para ilustrar essa representação, cito aqui, trechos de *O Quinze* que trazem essas palavras e que nos ajudam a alcançar o seu sentido pelo texto:

Novamente a cavalo no pedrês, Vicente marchava através da estrada vermelha e pedregosa, orlada pela galharia negra da caatinga morta. Os cascos do animal pareciam tirar fogo nos seixos do caminho. Lagartixas davam carreirinhas intermitentes por cima das folhas secas no chão que estalavam como papel queimado. (QUEIROZ, 2016, p. 22)

E se não fosse uma raiz de mucunã arrancada aqui e além, ou alguma batata-brava que a seca ensina a comer, teriam ficado todos pelo caminho, nessas estradas de barro ruivo, semeado de pedras, por onde eles trotavam trôpegos, se arrastando e gemendo. (QUEIROZ, 2016, p. 67)

Neste espaço, temos a representação de memórias e culturas, como no trecho em que Dona Inácia se surpreende ao ver Vicente chegando em sua casa de Fortaleza: “... Era um pedaço de sertão que lhe vinha com aquele moço tostado pelo sol de Quixadá...” (QUEIROZ, 2016, p. 75). Temos também a atuação dos personagens que, se fizermos uma pequena análise psicológica, percebemos seu modo de ser como um espelho de seu meio:

Conceição murcha ou definha desde o princípio, de modo que terá contra si o tempo, desgarrando-se em sua busca errante, à medida que ele passa. Assim encontrará na paisagem ressequida um espelho moral de si mesma, imagem de seu ressecamento interior. Mais adiante, encontra-se Chico Bento, que, a mando da fazendeira desanimada da luta, deverá abandonar à míngua o gado e seguir com a família a triste sina dos retirantes rumo à Fortaleza. Com ele, a história se abre para o social e a amplitude do sertão (ARRIGUCI JR, 2016, p. 168/169)

O sertão e a seca são a todo instante relevados e a narrativa vai se construindo e, ao mesmo tempo, atraindo o olhar do leitor para as características de sua narrativa e de seus personagens. Ainda segundo Arriguci Jr. (2016), “a seca traz também consigo o movimento perturbador de um outro ritmo que a todos liga e, ao mesmo tempo, separa: repercute dentro do

mais íntimo desde o primeiro instante; resseca o destino de todos, ao reduzir tudo por fim à terra estéril, antes do retorno da chuva” (ARRIGUCI JR, 2016, p. 168).

Dentro deste espaço, temos a língua, o que nos faz lembrar a atenção que o tradutor deve ter ao reproduzir aquilo que é transmitido pela narrativa. Para Alves (2011), a língua

é um instrumento social de expressão de diversas formas de linguagem e, por sua vez, determina condições específicas de uma sociedade e de uma cultura. (...) Entendo que o tradutor deve levar em conta os fatores culturais e lembrar que sua palavra só tem sentido em um contexto que se especializa neste determinado cenário. (ALVES, 2011, p. 13)

Assim, o sertão e o sertanejo são peças primordiais ao exercício de leitura da obra, como também o são ao exercício da tradução. As características de um são determinadas pelo outro e vice-versa. Segundo Queiroz,

“Você pensa que é dono da terra e, na realidade, a terra que é seu dono. No fundo você é uma peça incorporada naquele complexo de bichos, de plantas, de flores e aromas. É um sentimento de você pertencer a um universo material, como um referência que é base para muito daquilo que você faz. É a partir daquele chão, daquele pedaço de terra que você herda ou conquista, que você vai começar a construir sua vida, seus laços de afetividade, fincar a âncora de sua existência neste mundo”. (NERY, 2002, p. 84)

Entender esse mundo que Rachel de Queiroz traz em *O Quinze*, de particularidades sertanejas tão acentuadas, constitui em um pré-requisito para a atividade do tradutor. E para que se possa entender essa tarefa, refletiremos a seguir sobre os conceitos de tradução cultural, bem como veremos alguns exemplos desse quesito e como eles se comportaram nas traduções.

### 3 TRADUÇÃO CULTURAL

“Sempre que houver cruzamento de fronteiras, pode haver tradução cultural” (PYM, 2017, p. 272). O sistema da língua francesa e o da língua portuguesa falada no Brasil evidentemente funcionam de maneiras diferentes. Em se tratando de tradução, ao atravessarmos a fronteira existente entre elas, iremos nos deparar ora com equivalências ora com impedimentos, o que é comum quando se trata de culturas diferentes.

Para Schnaiderman (2011), “uma das grandes dificuldades para o tradutor consiste em que se passa algo que foi escrito numa língua, ligado às características de uma cultura, para outra língua de características bem diferentes” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 50). Apesar da língua portuguesa e da língua francesa não serem tão díspares assim, ou ainda, serem línguas neolatinas, o entorno cultural que as rodeia já é o suficiente para distanciá-las uma da outra e colocá-las num patamar distinto. Essas diferenças vão se estabelecer nas realidades de mundo diferentes, nas histórias diferentes, e conseqüentemente, nos referenciais culturais diversos.

Não esqueçamos de que este trabalho ora analisado se trata de uma tradução literária e segundo Alves (2011), ela

trabalha o texto na expectativa de definir, descobrir e avaliar os recursos estilísticos que estão na base da sua literariedade. Este percurso levará, por seu turno, à tomada de decisões sensatas sobre aquilo que deverá ser mantido e aquilo que será comprometido, com o objetivo final de atingir uma equivalência prestativa entre o texto original e o texto traduzido. (ALVES, 2011, p. 5)

Para que possamos visualizar como ocorre a tradução cultural nas versões de *O Quinze* para a língua francesa, analisaremos a seguir questões associadas às traduções do título, ao vocabulário da flora, da fauna, dos alimentos, e ao da forma de tratamento entre os personagens.

De partida, como exemplo de diferença cultural e de decisões tomadas, temos as traduções do título da obra, ora analisada. Quando lemos o título em português, defrontamos com um momento cultural distinto: um dado histórico referente a um momento específico, a seca de 1915, que assolou o nordeste do Brasil, mais especificamente o sertão do Ceará. Digo especificamente, pois esse evento, a seca de 1915, talvez não seja conhecido de todos os Brasileiros, quiçá dos estrangeiros. Eis os resultados das traduções dos títulos de *O Quinze* para a língua francesa: *L'année de la grande sécheresse* (tradução de 1986, doravante T1); e *La terre de la grande soif* (tradução de 2014, doravante T2).

Ao decidir trabalhar com a tradução de *O Quinze* para a língua francesa, confesso que não conhecia ainda o título em francês. Fiz então uma busca simples na Internet, tentando eu mesma “adivinhar” como ficara a tradução do título. E assim tentei títulos como: “En 1915”, “L’année 1915”, “La sécheresse de 1915”, “La sécheresse au Ceara: 1915”. Todas sem sucesso nos resultados. Foi então que filtrei minha busca, e largando mão de tentar achar que minha tradução seria assertiva, encontrei não um, mas dois títulos em francês para a mesma obra. Foi quando vi que eles não pareciam em nada com o título que eu tentara despretensiosamente deduzir.

Esse simples exercício de tradução que tentei fazer nos ajuda a compreender que a tradução de um título é muito importante e acima de tudo, essencialmente cultural. Ela deve ser sedutora para o novo público que receberá a obra estrangeira e que, por isso, não é sempre possível ou demandado que ela seja uma tradução literal. O significado de um título deve se adaptar não apenas às normas linguísticas do idioma alvo mas também à recepção do novo grupo social e este ditará as “regras”, ou melhor, deve ser respeitado para que a decisão do tradutor/editora atenda aos dois lados: ao texto original e as condições da cultura de chegada.

Dessa maneira, concordo com Toledo (2013) quando diz que as “práticas dos tradutores e agentes envolvidos na circulação dessa espécie peculiar de escrito, nesse sentido, tentam manter a fidelidade original de um texto com as possibilidades de decifração do mesmo pelos seus leitores” (TOLEDO, 2013, p. 59).

De acordo com Genette (2009), o “título é dirigido para muito mais gente que, por um meio ou por outro, o recebe e transmite e, desse modo, participa de sua circulação. Isso porque, se o texto é um objeto de leitura, o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação – ou, se se preferir, um tema de conversação” (GENETTE, 2009, p. 72). Partindo desse pressuposto, a de que o título é um tema de conversação, entendo que a maneira de como foram comunicadas as traduções do título é bem mais explicativa do que histórica, como sugere o texto de partida, quando temos a referência de uma data historicamente importante para os sertanejos do Ceará.

Vale ainda ressaltar que, para o mesmo teórico, o título tem três importantes funções que podem ou não aparecer em sua constituição: 1) identificar a obra (designação); 2) indicar seu conteúdo; 3) valorizá-lo para seduzir o público (GENETTE, 2009, p. 73). Nas traduções analisadas, pode-se perceber que a função que se ressalta é a segunda, ou seja, a que indica seu conteúdo, não sendo o ano o ponto de referência, mas sim o ocorrido naquele ano, ou seja, a seca (*secheresse*) ou a grande sede causada pela seca (*grande soif*). Talvez nesses resultados é

que se encontra, de acordo com Genette, a terceira função do título, que é a de seduzir o público, pois os tradutores ainda optaram pelo uso do adjetivo *grand(e)* intensificando assim o problema tratado na narrativa, captando a atenção do público para a problemática: *grande secheresse* (T1) e *grande soif* (T2).

Em entrevista feita com a tradutora da segunda versão, Paula Anacaona (APÊNDICE 3), ela explica o porquê de, por exemplo, não ter mantido a data como título para a sua tradução. Em linhas gerais, se ela o preservasse, ela correria o risco de atrair o público a uma outra época e por consequência a um outro contexto social, no caso do público da França, à Primeira Guerra Mundial, isso segundo a sua compreensão como tradutora e como editora. Curiosamente, a mesma preocupação de Anacaona em não reproduzir a data em seu título não foi observado na tradução do título para a língua alemã, *Das Jahr 15* [O ano 15].

Burke (2009) diz:

Outra maneira de discutir a tradução cultural é falar de um duplo processo de descontextualização e recontextualização, que primeiro busca se apropriar de algo estranho e em seguida o domestica. A tradução entre línguas pode ser vista não apenas como um exemplo desse processo, mas também como uma espécie de papel de tornassol que a torna incomumente visível – ou audível. Pode ser esclarecedor tentar observar esse processo de uma dupla perspectiva. Para o receptor, ele é uma forma de ganho, enriquecendo a cultura hospedeira em resultado de sua adaptação hábil. Do ponto de vista do doador, por outro lado, a tradução é uma forma de perda, levando a mal-entendidos e violentando o original. (BURKE, 2009, p. 16)

De um certa maneira, os títulos em francês do romance foram enriquecidos com outras informações iminentes ao texto, mas mostram também uma mudança de referenciação se comparado ao título de partida. Não vejo como más as escolhas dos títulos em francês de *O Quinze*. Mas como esta pesquisa ousa analisar as traduções, achei curioso a maneira explicativa de como os títulos se apresentaram ao público estrangeiro, o que comprova a negociação existente na tarefa do traduzir. Nesta acepção, Toledo (2013) diz que “Tradutores e seus produtos deixam de ser bandidos ou mocinhos, ruins ou bons, na circulação dos textos alheios para serem pensados como negociantes da inteligibilidade de diferentes culturas” (TOLEDO, 2013, p. 59).

O fato é que muitas são as decisões a serem tomadas, e para que elas sejam possíveis, vários são os fatores a se analisar: o público, a época da tradução, a editora e sua política, etc. Toledo (2013), alinhando-se ao pensamento de Burke (2009) entende que, em se tratando de tradução cultural,

a atividade de tradução, necessariamente, envolve, tanto a descontextualização, como a recontextualização dos textos e conteúdos traduzidos. Textos e leitores interagem

com esses processos historicamente determinados e, por isso, na perspectiva da história cultural, pedem sua problematização e análise. (TOLEDO, 2013, p. 75)

O que vemos, portanto, é que os tradutores, ou os editores, fincaram seus títulos em suas versões de maneira a revelar a problemática da seca tratada na narrativa, e não na data ressaltada pela autora. Essa data é marcante para os sertanejos, para os estrangeiros, não obrigatoriamente. Logo, “a tradução cultural vai além da ênfase nas traduções como textos (escritos ou falados) restritos. Sua preocupação é com os processos culturais gerais em vez de produtos linguísticos fechados” (PYM, 2017, p. 276). O apelo ao cultural faz referência bem mais aos conhecimentos inerentes que se deve ter de um grupo social do que do sistema da língua propriamente dito, forçando o tradutor a ir além do texto escrito, a ultrapassar a fronteira linguística.

Para Britto (2016), “traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho *criativo*” (BRITTO, 2016, p. 18). E engenhoso também, requerendo técnica e pesquisa. Para ilustrar mais aspectos sobre tradução cultural, menciono a seguir as traduções dos termos referentes à flora, fauna, alimentos e sobre as formas de tratamento entre as pessoas/personagens do texto de Queiroz.

De antemão, o que mais se viu foi o uso suporte de notas de rodapé para reforçar aquilo que na cultura alvo não se encontra tão facilmente. Nas duas traduções, muitos são os exemplos de desafios no que tange à tradução cultural. Veremos a seguir, alguns dessas provações.

No tocante aos termos da flora, temos os seguintes exemplos:

Tabela 1 – Vocabulário da flora

Nº	O Quinze	Tradução de 1986	Tradução de 2014
1.	Jurema (p. 20)	Jurema (p. 11 NRP)	Jurema (p. 17 NRP)
2.	Juazeiro (p. 20)	Juazeiro (p. 11 NRP)	Juazeiro (p. 17 NRP)
3.	Mandacaru (p. 21)	Mandacaru (p. 12 NRP)	Mandacaru (p. 19 NRP)
4.	Caatinga (p. 22)	Caatinga (p. 14 NRP)	Caatinga (p. 21 NRP)
5.	Umarizeiras (p. 25)	Umarizeiras (P.17 NRP)	Umarizeiras (p. 24 I)
6.	Pacavira (p. 29)	Pacavira (p. 20)	Hélicornia (p. 29)
7.	Pau-branco (p. 32)	Pau-branco (p. 24 NRP)	Pau-branco (p. 35 NRP)
8.	Pé de turco (p. 35)	Pé de turco (p. 28 NRP)	Pé de turco (p. 40 I)
9.	Pé de pau (p. 35)	Juazeiro (p.39)	Juazeiro (p. 53 I)
10.	Manipeba (p. 58)	Manipeba (p. 52 NRP)	Tronc de manioc (p. 70)
11.	Cajueiro (p. 61)	Arbre à cajou (p. 55)	Pommier-cajou (p. 74)
12.	Raiz de mucunã (p. 67)	Racine de mucunã (p. 61 NRP)	Racine de pois mascate (p. 81)

Atenção: NRP = Nota de rodapé; I = grafado em itálico no texto

No que se refere à fauna, temos:

Tabela 2 – Vocabulário da fauna

Nº	O Quinze	Tradução de 1986	Tradução de 2014
13.	Jandaia (p. 20)	Jandaia (p. 12 NRP)	Jandaya (p. 18 NRP)
14.	Golinhas (p. 35)	Golinhas (p. 28 NRP)	Golinhas (p. 40 I)
15.	Urubus (p. 46)	Urubus (p. 40)	Vautour (p.54)
16.	Tejuaçu (p. 69)	Tejuaçu (p. 63 NRP)	Lézard tégu (p. 84)
17.	Boto (p. 107)	Boto (p. 104 NRP)	Dauphin rose (p. 136 NRP)
18.	Jacaré (p. 107)	Caïmans (p. 104)	Caïmans (p. 136)
19.	Esperanças (p. 139)	Esperanças (p. 137 NRP)	Mantes-religieuses (p. 177)

Como exemplos de vocábulos culturais ligados aos hábitos alimentares, temos:

Tabela 3 – Vocabulário dos alimentos

Nº	O Quinze	Tradução de 1986	Tradução de 2014
20.	Mugunzá (p. 34)	Mais sucré (p. 26)	Mais (p. 37)
21.	Farinha (p. 44)	Farine de manioc (p. 37)	Farine de manioc (p. 51 NRP)
22.	Rapadura (p. 43)	Cassonade (p. 37)	Cassonade (p.51)
23.	Cachaça (p. 87)	Cachaça (p. 83 NRP)	Cachaça (p. 107)
24.	Pirão (p. 100)	Pirão (p. 96 NRP)	Pirão (p. 125 NRP)
25.	Carne (p. 100)	Viande (p. 96)	Carne (p. 125)

No intuito de exemplificar a importância da tradução cultural e sua relevância para o traduzir, vimos através destes três primeiros levantamentos que os termos, na maioria dos casos, se repetem nas traduções, levando uma certa estranheza para o leitor francófono, sendo-lhe apresentados elementos paratextuais de consultas que o inserirão em um nova cultura. Isso talvez se deva porque “às vezes uma palavra que existe num idioma simplesmente não encontra correspondência em outro, muito embora a realidade a que ambos se referem seja a mesma” (BRITTO, 2016, p. 15).

Pelas explicações paratextuais, ele descobrirá novas paisagens, uma nova sociedade, uma nova maneira de agir até então desconhecida. Rónai (1981), ao questionar sobre traduzir palavras específicas de um meio social para outro, diz: “O que se há de fazer, quando o texto, insuficientemente claro para leitores de outra nação, exige explicações? Há o recurso às notas, ao pé da página ou no fim do volume”. (RÓNAI, 1981, p. 100).

As notas de rodapé utilizadas trazem, de forma bastante sucinta, uma definição simples e, por vezes, técnica do significado da palavra utilizada no original. Para visualizarmos



como as notas aparecem no texto, cito alguns exemplos (as demais notas citadas foram colocadas no APÊNDICE 1 desta pesquisa), todos com as referidas traduções para o português (as traduções sem menção de tradutor, são de minha autoria). O que vemos nas notas de rodapé, são explicações/definições, que aliás, são praticamente as mesmas nas duas traduções.:

- Jurema: Arbuste commun dans le sertão semi-aride, aux branches très dures, contorsionnées, épineuses et aux feuilles composées de folioles (*Pitheclobium Tortum*). On fait également une boisson sacrée, hallucinogène, à partir de son écorce (aparicação nas duas traduções) - Tradução: Arbusto comum no sertão semi-árido, com galhos muito rígidos, contorcidos, espinhosos e com folhas compostas de folíolos (*Pitheclobium Tortum*). De sua casca, faz-se uma bebida sagrada, alucinógena;

- Juazeiro: Arbre élevé et feuillu, caractéristique du Nordeste brésilien, apportant ombre et nourriture au bétail même durant la sécheresse (*Zizyphus joazeiro*). Ses petits fruits jaunes sont comestibles (aparicação nas duas traduções) - Tradução: Árvore grande e folhosa, típica do Nordeste brasileiro, sombrosa, usada como alimento para o gado durante os períodos de seca (*Zizyphus joazeiro*). Seus pequenos frutos amarelos são comestíveis;

- Jandaia: Nom d'un petit perroquet du Nord-est (apenas na primeira tradução (T1); na segunda (T2), o que ocorreu foi o uso do termo, *jandaya*, com um nova nota de rodapé: c'est une perruche) - Tradução: Nome de um pequeno papagaio do Nordeste;

- Golinhas: Petits oiseaux que l'on pourrait comparer à des moineaux (aparicação na primeira tradução; na segunda versão, o termo fora mantido, porém colocado em itálico) - Tradução: Pequenos pássaros que podem ser comparados a pardais;

- Farinha: Les peuples autochtones faisaient de la farine a partir de la racine de manioc bien avant l'arrivée des colons. Aliment de base dans le Nordeste, ce qu'on appelle « farine » ressemble plutôt à de la fécula, ou à de la semoule, tantôt grise, blanche, ou jaune vive (nota da segunda tradução; na primeira não houve comentários acerca deste termo) - Os nativos produziam farinha a partir da raiz de mandioca muito antes da chegada dos colonos. Alimento de base no Nordeste, aquilo a que se chama “farinha” lembra mais a fécula, ou a sêmola, podendo ser acinzentada, branca ou amarelada;

- Pirão: Bouillie épaisse de farine de manioc (aparicação nas duas traduções) - mingau denso feito de farinha de mandioca.

O uso desses recursos metatextuais é bastante comum em traduções. De antemão, Torres (2009) afirma que “a função do discurso de acompanhamento bem como a do metatexto (notas e glossários) é de informar um público leitor específico, e particularmente interessado

em precisões culturais, intelectuais, literárias” (TORRES, 2009). Desses primeiros 25 exemplos citados ao todo, temos 16 notas de rodapé na T1 e 9 notas na T2, além de termos grafados em itálico (4 termos ao todo) ainda na T2. Outra constatação interessante que podemos fazer ao observar as três tabelas é que as notas de rodapé se fizeram mais necessárias nas traduções do vocabulário da flora e da fauna do que no tocante ao vocabulário dos alimentos. Isso se explica talvez pelo fato de, como afirma Lyra (1998), o leitor precisar delas “todas as vezes em que dificuldades fundadas na falta de um equivalente ideal na língua alvo fizerem com que sua compreensão do mesmo seja incompleta, confusa ou até mesmo impossível” (LYRA, 1998, p. 76).

Já segundo Barbosa (1990), os resultados para a tradução dos termos da flora são, em sua maioria, estrangeirismos. Barbosa os define como o procedimento que consiste em “transferir (transcrever ou copiar) para a TLT vocábulos ou expressões da LO que se refiram a um conceito, técnica ou objeto mencionado no TLO que seja desconhecido para os falantes da LT” (BARBOSA, 1990, p. 71). Nos termos de Venuti (2002), os resultados também são estrangeirizações, pois com a manutenção dos termos em português na língua de chegada permite-se “transparecer a origem estrangeira do texto” (VENUTI, 2002, p.17). Quanto ao vocabulário da flora, o mesmo processo de estrangeirização ocorre na T1 e difere na T2, onde temos uma domesticação dos trechos na língua de chegada, como é o caso de *jandaya*, *lézard tégu*, *mante religieuse*, na tentativa de se adaptar à cultura da língua de chegada.

Ouso dizer que talvez o ir e vir contemporâneo das pessoas de uma cultura para outra e o grande acesso a informações tenham tornado os termos e hábitos alimentares mais conhecidos pelo mundo afora, o mesmo não se aplicando tão facilmente ao léxico da fauna e da flora que não tem a mesma mobilidade, gerando a necessidade das notas. Lyra (1998) cita um fato interessante nesse sentido:

Outro exemplo são as notas de tradutor que constam do livro *Caravanas*, de James Michener, tradução de Ana Lúcia Deiró Cardoso, datada de 1976. A história se passa no Afeganistão, país cuja cultura era, então, praticamente desconhecida do leitor brasileiro, motivo pelo qual muitos termos constantes do texto original não tinham equivalência em português. Após sofrer a invasão russa, porém, o Afeganistão tornou-se, durante um bom tempo, objeto de matérias frequentes (sic) nos jornais e revistas e, conseqüentemente (sic), o leitor brasileiro (e os ocidentais, de maneira geral), desenvolveu um conhecimento sobre hábitos e termos que até então lhe eram estranhos. (LYRA, 1998, p. 79)

A mesma ideia aplico ao interpretar o fato de haver bem mais notas de rodapé na T1 do que na segunda versão. A mobilidade das pessoas e o acesso fácil e rápido a informações tendem a deixar os tradutores bem mais à vontade em relação a termos desconhecidos de outras

línguas e à necessidade da aplicação de notas de rodapé. Ora, sabe-se que se compararmos as duas épocas, 1986 e 2014, o acesso a certos conteúdos à época da T1 não era tão simples e disponível quanto o é agora e ainda em 2014, quando já podiam ser usados sites de buscas para solucionar possíveis dúvidas de leituras, assim como o são nos dias de hoje, não apenas pelo leitor final mas também pelos tradutores.

Quanto ao menor uso de notas de rodapés e aos trechos não-traduzidos e às suas investidas no sentido de tornar evidentes os termos culturais, por exemplo ao fazer uso de marcações em itálicos, disse a tradutora da T2 de *O Quinze* em entrevista (APÊNDICE 3) que assim agiu intencionalmente. A seu ver, a inserção de explicações técnicas em notas de rodapé não passa ao leitor a imagem do que significaria o termo em seu uso. Ademais, ela preferiu, e aqui transcrevo suas palavras, “... dar assim um “*gostinho*” um pouco brasileiro do que colocar uma palavra em francês que não iria transmitir nenhuma imagem para o leitor”, coadunando com o que disse a própria Rachel de Queiroz quando falou que se deve apostar na imaginação do leitor também. O mesmo fato ocorre na tradução para o francês de *Grande Sertão: Veredas*, feita por Maryvonne Lapouge. Torres (2011), ao analisar o fato, diz que a tradutora de João Guimarães Rosa sinaliza que

a colaboração do leitor também é desejada em se tratando dos numerosos vocábulos referentes à fauna e flora, que foram às vezes traduzidos e às vezes, não; não houve muita preocupação de exatidão com relação aos traduzidos. (TORRES, 2011, p. 119)

Torres (2011) diz ainda que Maryvonne Lapouge não se preocupou com a “exatidão” de sua tradução e que, para isso, se serviu da correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores:

“Segui também as indicações de João Guimarães Rosa recomendando “expressamente” tanto a seu primeiro tradutor francês como a seu tradutor italiano, à medida que flora e fauna brasileiras são desconhecidas na Europa, usar, preferencialmente, vocábulos familiares, e sobretudo, surpreendentemente, não hesitar, nos casos de nomes duplos, em juntar um vocábulo brasileiro e um outro da língua de chegada, “a sonoridade neste caso sendo tão ou mais importante que a veracidade”. Outra maneira de prevenir, para todas as traduções que pudessem ser feitas de sua obra, que as dimensões poéticas e míticas devessem, na mente dos tradutores, e dos futuros leitores, sempre dominar a realidade imediata”. (TORRES, 2011, p. 118)

A meu ver, essa pausa para a leitura em cada nota de rodapé das traduções de *O Quinze* não contribui para o imaginário da obra e dispersa o leitor quanto à retomada da atividade, deixando a leitura esparsa e desfocada daquela feita no texto de partida. Ademais, essas explicações de ordem mais técnica do que usual, descaracterizam a linguagem simples do texto original. Lyra (1998) também trata da questão no mesmo sentido, pois, ao citar a nota

atribuída ao termo *punkah wallah* na tradução de *The Shell Seekers*, de Rosamunde Pilcher, à página 412 da 14ª edição (Nota: “Artefato antigamente usado na Índia, consistindo de um grande pedaço de tecido sobre uma estrutura, mantido em movimento por meio de uma corda”), afirma que

O termo fora usado no texto em uma frase de apenas uma linha, num comentário leve, de tom irônico. A nota, além de desnecessariamente longa, foi redigida em linguagem semi-técnica, perturbando totalmente o ritmo da narrativa e desviando a atenção do leitor de um diálogo para cujo entendimento sequer seria fundamental a noção precisa do objeto. (LYRA, 1998, p. 82)

É importante ressaltar que certas notas podem inclusive gerar interpretações equivocadas. Foi o que aconteceu com alguns nomes de aves utilizados por Queiroz para dar nome ao gado das fazendas. Isso parece ser uma prática comum no sertão. De acordo com Romão (2017), “Rachel de Queiroz dá nome a diferentes animais, notadamente gado bovino, pelos quais as pessoas que vivem nas regiões semiáridas geralmente têm um grande apreço, já que são fonte de leite e carne, ou simplesmente se tornam quase membros da família”. No entanto, o fato de o costume de o gado levar nome de pássaros não aparece nas notas de rodapé.

Aliás, em se falando da tradução da palavra *esperanças* considero um tanto quanto equivocada a sua tradução. Nesse exemplo, o inseto que tem por nome *esperança*, que no dicionário de Luís da Câmara Cascudo (2012) quer dizer “*inseto de linda cor verde, origem possível do nome. Quando pousa em alguém, está anunciando um acontecimento agradável, diz a tradição popular*”, traz em si a definição de algo que ultrapassa seu sentido original e se associa a uma crença social/cultural além de ainda evocar um sentimento humano. A palavra que, no texto original está grafada em itálico, ou seja, a própria escritora chamou a atenção do leitor para esse vocábulo, talvez tenha querido trazer esse sentido, o de que algo bom estaria por vir, já que o tempo da estiagem severa parecia ter acabado:

A caatinga despontava toda em grelos verdes; paus esverdeados, dum sujo tom de azinhavre líquido, onde as folhas verdes das pacaviras emergiam, e boiavam os verdes círculos de aguapé, enchiam os barreiros que marginavam os caminhos. Insetos cor de folha — *esperanças* — saltavam sobre a rama. E tudo era verde, e até no céu, periquitos verdes esvoaçavam gritando. O borralho cinzento do verão vestira-se todo de esperança. (QUEIROZ, 1982, p. 107)

Britto (2016) diz:

O tradutor que normalmente pertence à cultura e ao idioma para o qual está traduzindo e não à cultura e idioma do original, tem que ficar atento para perceber em que momentos a estranheza do texto é um recurso do autor, usado conscientemente, e não uma característica devida apenas à estrangeiridade do texto. (BRITTO, 2016, p. 69)

*Mante religieuse*, termo usado na T2 e usado na primeira tradução com explicação em nota de rodapé (Esperanças: nom que l'on donne au Brésil à la mante religieuse. Tradução: Nome que se dá no Brasil ao Louva-a-Deus), ao contrário, não alcança o mesmo sentido. Em português, *mante religieuse* equivaleria a *louva-a-Deus*, citado também por Cascudo (2012) e definido como um “inseto parecido com um grilo, muito magro que traz as mãos postas sinalizando sua defesa em situações de ataque”. Não se sabe ao certo, no entanto, se houve a tentativa de se atribuir ao texto essa simbologia, pois se tentarmos abranger todas as possíveis interpretações para o termo, ele pode ainda evocar a capacidade de luta do nordestino perante a seca, ou se simplesmente foi um mero equívoco na tradução do termo.

“A operação de tradução consiste precisamente em transformar o estrangeiro – o estranho – no conhecido, transportando-o de um idioma alheio para o do leitor” (BRITTO, 2016, p. 69). Nesse sentido, é de fato complexa a tarefa do tradutor, levando em consideração que o que se observa nas traduções é uma tentativa de se adaptar a mensagem original dentro daquilo que é permitido entre as culturas, mesmo que às vezes seja difícil se chegar a um mínimo denominador cultural correspondente.

Mesmo sabendo que entre o texto de partida e o texto traduzido existem normas, convenções e políticas editoriais, que extrapolam a simples equivalência linguística entre os textos, cabe aos mediadores dessa ação a decisão de aparecer ou não, de deixar ou não transparecer a origem estrangeira do texto. O que é inegável é que as leituras são diferentes, o impacto é diferenciado, tendo o leitor da outra cultura um texto bem maior a ser desvendado, como o que vimos nas duas traduções, com toda a riqueza de notas e de elementos paratextuais com o intuito de anunciar ao leitor o novo, o diferente, o desconhecido, isso tudo já tendo sido decifrado pelo olhar do tradutor e pelas políticas que regem sua prática.

Uma outra maneira de observar a questão da tradução cultural é através da maneira de como os personagens se tratam entre si, maneira esta plena de conceitos culturais específicos. Vejamos alguns exemplos dessas formas de tratamento na tabela que se segue:

Tabela 4 – Formas de tratamento

Nº	O Quinze	Tradução de 1986	Tradução de 2014
26.	Cabras (p. 20)	Ses hommes (p. 11)	Ses gars (p. 17)
27.	Cunhã (p. 25)	Bonne (p. 17)	Bonne (p. 24)
28.	Caboclo (p. 26) Caboclas (p. 63)	Métis (p. 17) Filles de métis (p. 58)	Cabocle (p. 25 NRP) Cabocles (p. 76)
29.	O doutor (p. 48) Doutora (p. 122)	Le docteur (p. 42) Docteur (p. 119)	Le doutor (p. 57) Doutora (p. 155 I)

30.	A velha (p. 125)	La vieille (p.54)	La Noire (p. 72)
31.	A negra (p. 60)	La négresse (p. 54)	La guérisseuse (p. 72)

Todo indivíduo pertencente a uma determinada nação reúne valores culturais, os quais o levarão a expressar-se de forma específica. Em termos de língua, isso ocorre, por exemplo, no tratamento vocativo entre as pessoas, ou da forma como um se dirige ao outro e/ou trata o outro. É o que vamos ver a seguir, nos exemplos de trechos que retratam o tratamento entre as pessoas.

Mesmo sabendo que “não se encontra para cada palavra de uma língua um equivalente exato em cada uma das demais línguas” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 165), a ideia do que vimos é não encontrar correlato exato, mas sim um que se relacione ao máximo com o sentido da ideia transmitida no original, pois como ratifica Theodor (1976) “traduzir não significa substituir palavras de um idioma por palavras do outro, mas transferir o conteúdo de um texto com os meios próprios de outra língua” (THEODOR, 1976, p. 21)

A palavra de uso coloquial *cabras* pode ser utilizada como sinônimo de homens (evocado na T1 através de *ses hommes*), mas também ela traz noções como “aquele que é forte, o sujeito destemido e petulante” (CASCUDO, 2012). Na T2, a palavra *gars* aproximou-se mais da coloquialidade do termo do que do sentido do texto propriamente dito. De acordo com o dicionário Le Petit Robert (doravante LPR), *gars* é sinônimo de *homme* na linguagem familiar, mas faz mais referência à *un jeune homme* (“um jovem homem”) sem os atributos evocados pela palavra no texto original.

Uma curiosidade aconteceu na tradução da palavra *cunhã*. Em francês, os tradutores utilizaram a palavra *bonne*, que quer dizer, segundo o dicionário LPR “*domestique, employé de maison qui vit chez ses employeurs*” (“doméstica, empregado doméstico que mora com seus empregadores”). No português do Brasil, a palavra *cunhã* faz parte da linguagem familiar e é diretamente ligada a noções de raça e de condição social. Segundo o dicionário Houaiss, trata-se da “mulher do caboclo”, que por consequência é mestiça, imagem que não se associa diretamente ao termo *bonne*. Adotando um outro de critério mais popular, temos a seguinte definição: “tratamento pejorativo para empregada doméstica” (GARCIA, 2011, p. 46). Nos dois casos, a tradução por *bonne* não repercute os mesmos efeitos e cargas culturais descritos em ambos os dicionários.

Da mesma maneira, foram tratadas as traduções para as expressões *a velha* - traduzida por *la vieille* (T1) e *la Noire* (T2) - e *a negra* - resultando em *la négresse* (T1) e *la guérisseuse* (T2). Pensamos que os tradutores conhecem o uso cultural desses termos quanto

optam por usar *la Vieille* (T1) e *la Noire* (T2) para traduzir *a velha*, e *la négressse* (T1) e *la guérisseuse* (T2), para traduzir a negra. A T1 foi mais literal, sem adentrar em outras questões culturais. Porém, na T2 houve a inserção de outros conceitos como se o tradutor soubesse, por exemplo, que quando Rachel de Queiroz usou o trecho *a negra*, ela se referia à benzedeira (que ou quem pretensamente afasta o mal - HOUAISS), e que foi traduzido, no meu modo de pensar, adequadamente por *la guérisseuse*, que, de acordo com o dicionário Larousse on-line é *une personne qui prétend obtenir la guérison de certaines maladies par des procédés secrets* (pessoa que pretende obter a cura de algumas doenças através de procedimentos secretos).

Já com a palavra *caboclas*, houve duas conclusões: na primeira tradução, uma tentativa de adaptação da palavra à cultura de chegada, *fille de métis* (“filha de mestiço”), para fazer referência à origem étnica do indivíduo; só que na prática da cultura popular, esse termo designa “alguém sem muita instrução ou ainda sobre um caipira, um roceiro ou matuto” e/ou “pessoa humilde que vive no campo e tem costumes simples ou rústicos” (HOUAISS). Na segunda tradução, não houve a transmissão dessa ideia mas, sim, o convite ao leitor de buscar entender esse tratamento dentro de sua leitura, uma vez que o resultado ficou em *cabocles*, uma adaptação da palavra para a língua francesa, talvez já utilizada em outras regiões francófonas, mas que talvez possa se afastar da seara do entendimento do francês falado na Europa.

O mesmo pôde-se perceber na tradução da palavra *doutor/doutora* que, antes de designar aquele que tem título de doutorado ou que o que exerce a função de médico, é usado para sinalizar o grau de importância social que um indivíduo tem sobre o outro. O Dicionário Online da Língua Portuguesa apresenta como uma das definições da palavra doutor a ideia de “forma de tratamento que expressa respeito em relação a uma pessoa hierarquicamente superior”, definição essa não presente nos dicionários de língua francesa consultados. Nos resultados das traduções, podemos observar que na primeira houve uma tradução literal, *docteur*, e na segunda uma estrangeirização, *le doutor*.

A tradução cultural é sem dúvida uma tarefa complexa. O tradutor utiliza várias técnicas, procedimentos, literalidades, distanciamentos, até chegar ao resultado. Bassnett (2003) diz que

(...) com uma abordagem estritamente linguística, a tradução consistiria em transferir o ‘sentido’ contido num conjunto de signos linguísticos para outro conjunto de signos linguísticos através do recurso competente ao dicionário e à gramática; contudo, o processo envolve também um vasto conjunto de critérios extralinguístico. (BASSNETT, 2003, p. 35)

Dentre esses critérios, podemos citar a cultura, o social, os interlocutores, o público, o tipo de texto, o tempo do texto, e tanto outros que coadunam com a ideia da traduzibilidade de um pensamento, conforme o que também diz Toledo (2013), que acrescenta:

É necessário, nessa perspectiva, situar esses textos traduzidos em seu contexto cultural, de modo a localizar os sistemas ou regimes de tradução prevalentes em seu tempo presente, ou as regras, normas ou convenções que governavam sua prática, tanto os fins, ou estratégias, como os meios, as táticas ou poéticas. É preciso perguntar sobre: com que intenção se traduz? O quê se traduz? Para quem se traduz? De que maneira se traduz? Com que consequências se realizou as traduções de tais ou quais textos? (TOLEDO, 2013, p. 59)

Com essas perguntas citadas por Toledo (2013), constatamos que a tradução reflete a maneira de pensar de uma cultura num dado momento e que ela é norteadada pelo trabalho atento do tradutor que por sua vez, será guiado por uma série de outras exigências. No entanto, o importante é que esse esforço alcança seu objetivo que é o de levar saberes e costumes a uma outra cultura, apesar de sabermos que existem casos não tão exitosos, por não existir no ato de traduzir uma solução definitiva.

Uma vez explorada a questão da tradução cultural através das traduções do título e dos vocábulos referentes a flora, à fauna, alimentos e à forma de tratamento entre os personagens, partiremos em seguida para a análise da tradução da oralidade, seguindo a orientação de Paulo Henriques Britto (2016) sobre as marcas de oralidade fonéticas/fonológicas, lexicais e morfossintáticas.



#### 4 TRADUÇÃO DA ORALIDADE

Queiroz, quando entrevistada, disse: “O escritor é um esteta da palavra. O escrito precisa passar o essencial. Há muitas coisas em literatura que ficam melhor quando as deixamos em evidência, apostando na imaginação do leitor” (NERY, 2002, p. 226). Como vimos no capítulo em que falamos sobre a escrita de Queiroz em *O Quinze*, nessa sua primeira experiência, ela fez uso da língua portuguesa de maneira simples, sem muito rebuscamento, de maneira descomplicada, meio que colocando a linguagem alinhada à vida simples do sertão, e ainda assim, sem cair em marcações de escrita exageradas tocadas pelo tom do regionalismo da Segunda Fase do Modernismo. Queiroz, no prefácio de sua primeira publicação, anuncia o uso da linguagem popular e fala sobre um possível glossário para sua obra, o que caracteriza sua escrita através da linguagem:

Correm ahi dentro de O QUINZE, palavras e expressões genuinamente cearenses, desconhecidas fóra de nosso meio. Como, por exemplo, inorar (ignorar) que significa no sertão reparar, notar, commentar... andar por terra no sentido de viajar pela estrada de rodagem, a pé ou a cavallo em lugar de andar no trem; “espiritado”, “variar”, “nambi” e muito mais. Aconcelharam-me a faer um glossário. Mas glossário, é cousa muito grave. É para livro consagrado, livro em terceira ou quarta edição. Num romaneco anonymo, editado em província, elle dá uma impressão terrível de presumpção e pernosticismo... E resolvi não o fazer... Poderia ainda explicar muita cousa... Mas, respeitável publico, com licença ! é melhor passar á página seguinte, e que cada um vá julgando por si. Rachel de Queiroz

Transcrição de trecho de seu prefácio à primeira edição  
(QUEIROZ, 2016)

Assim, ela deixa para o leitor a tarefa de descobrir o jeito de falar do nordestino de sua terra, tornando-o evidente em muitas passagens do livro. Para Guedes (2017), estudioso de Rachel de Queiroz, “o falar regional, presente principalmente nos diálogos, é ao mesmo tempo espontâneo e fiel à realidade oral do interior nordestino” (GUEDES, 2017, p. 82). A transcrição do modo de falar das pessoas, mais especificamente do interior do Ceará, caracteriza a obra e conduz o leitor às peculiaridades da região. É nesse sentido que, apesar de despretensiosa, sua escrita se destaca, uma vez que sua simplicidade mostrou ser parte de sua estética, sua marca registrada, dando ao leitor espaço para produzir sua interpretação e modelar o objeto de sua obra. Queiroz anuncia essa marca quando diz no prefácio da primeira edição:

Escrevendo o meu livro, fil-o na linguagem corriqueira, de todo o mundo, deixei que a penna corresse como corre a lingua, e fui arrumando os verbos e as locuções, os adjectivos e os pronomes, (Nossa Senhora, os pronomes!) no nosso geito habitual e caseiro, simplesmente, singelamente, como honestos matutos que vestem sua roupa melhor, a de ir á cidade, mas que nunca pensam em competir com a gente da praça, que sabe o que é seda cara, e traja terno de luxo...

Trecho do prefácio da primeira edição de *O Quinze*, 1930

Britto (2016) afirma que o “texto literário é aquele que, quaisquer que sejam as outras funções que possa vir a ter (...), tem em si próprio como principal razão de ser. Em outras palavras, o texto literário é um objeto estético” (BRITTO, 2016, p. 59). No caso de *O Quinze*, o estético aparece, dentre outros aspectos, nas implicações em torno da oralidade evidente que há no texto e na harmonia e naturalidade das formas de expressão dadas à maneira de registrar o falar do sertanejo. Quanto aos personagens da narrativa e o que eles podem implicar na escrita, e por conseguinte, na tradução, Faria (2012) diz que

(...) a composição dos personagens, além do seu aspecto descritivo, pode lançar mão de outro recurso: os efeitos da língua oral desviante da norma-padrão, com toda a sua riqueza e peculiaridade, que podem caracterizar a informalidade da fala, reflexos momentâneos da emoção, ou mesmo definir o seu perfil, por exemplo, de acordo com a sua etnia, grupo social, nível socioeconômico, gênero e faixa etária. (FARIA, 2012, p. 54)

Neste quesito, temos Chico Bento, Cordulina, Vicente, e outros mais, dando o tom da narrativa, entremeando-se com o social, ou vice-versa, caracterizando a obra e chamando a atenção desta reprodução na tradução. Trechos do tipo “*Boa tarde, compadre. Abanque-se!*”, “*Eu já fazia você na cidade!*” e “*Inhor sim... A dona mandou soltar o gado...*”, são exemplos de que aspectos lexicais, morfossintáticos e fonológicos denotam a maneira de falar dos indivíduos e explicitam relações sociais das mais diferentes formas: subordinação, grau de instrução, etc. Ainda segundo Faria (2012), a questão que gira em torno desses fatores é que, para o tradutor, ele pode tanto “tentar reproduzir uma variedade linguística estigmatizada numa outra cultura, mantendo características desse dialeto, ou então, neutralizá-la por meio da norma-padrão da língua” (FARIA, 2012, p. 54).

Partindo da ideia de que “o escritor/tradutor precisa identificar certas marcas textuais que criem esses aspectos de verossimilhança, essa impressão de que estamos lendo a fala de uma pessoa” (BRITTO, 2016, p. 87), como foi então o resultado na tradução de *O Quinze* para o francês? Como ocorreu a reprodução das falas dos personagens? Como elas foram transmitidas? Elas foram respeitadas ou foram neutralizadas pela norma? Há diferenças de uma tradução para outra?

Antes de adentrarmos na discussão deste capítulo, é importante ressaltar de que falaremos da tradução da oralidade e de suas representações. Neste contexto, é importante destacar rapidamente a argumentação em torno da diferença entre linguagem escrita e linguagem oral.

Não é que haja grau de superioridade entre essas duas formas de linguagem. As duas são próprias das manifestações de pensamento das pessoas. No entanto, existem diferenças que no momento de sua aplicação se fazem imediatamente aparentes, como é o caso de quando passamos a escrever aquilo que falamos. A depender do meio de vinculação, do destinatário, dos agentes envolvidos e da intenção do texto, deverá haver adaptações entre a forma de como se falou e a maneira de como se escreverá.

De maneira bastante prática e resumida, Bräkling (2004) propõe um quadro com as diferenças entre as duas formas de linguagem e aqui o resumo para ilustrar algumas partes da análise das traduções de *O Quinze*:

Tabela 5 – Quadro comparativo da linguagem escrita e oral

<b>Linguagem escrita</b>	<b>Linguagem oral</b>
Utiliza a variedade padrão da língua	Não utiliza a variedade padrão da língua
Utiliza o registro mais formal	Utiliza o registro mais coloquial
O discurso é mais preciso e completo	O discurso é mais fragmentado e incompleto
É menos dependente do contexto	É totalmente dependente do contexto

No momento de transcrever a fala de seus personagens, Queiroz faz uso da linguagem oral e de suas repercussões no momento de passar à forma escrita. Se ela não fizesse assim, seu registro seria desvinculado de sua intenção que é primordial para, por exemplo, a caracterização de seus personagens.

Assim temos trechos como por exemplo “Inhor sim... A dona mandou soltar o gado” e “Inda por cima do verãozão, diabo de tanto carrapato”, sinalizando o uso registro da linguagem oral. A depender da perspectiva, o tradutor teria diferentes maneiras de proceder: corrigir a redação transportando-a para forma padrão (talvez num perfil de tradutor desavisado,

sem muita experiência), o que desconfiguraria a obra de partida, ou tentar manter ao máxima a mesma forma de linguagem, marcando no texto de chegada o mesmo aspecto, observando, é claro, o nível de entendimento de seu público, uma vez que para Alves (2011),

em um contexto social, é necessário observar que a língua se adapta às variedades e diversidades sociais para que sua expressão não venha a se tornar estranha a seu meio. Muitos são os fatores que devem ser avaliados, como a idade do falante, o sexo, a raça (cultura), profissão, posição social, escolaridade, local etc.

Nos resultados, vemos que os tradutores atentaram para essa característica quando reproduziram, com seus recursos linguísticos e culturais, a oralidade registrada por Queiroz em: “Oui, m’sieur... La patronne m’a dit de lâcher les bêtes”, na T1 e “Oui, m’sieur... La patronne m’a dit de libérer les bêtes”, na T2. Já na tradução do segundo trecho, temos: “En plus de ce satané été, se plaignait Vicente, voilà cette cochonnerie de tiques”, na T1 e “Comme si cet été interminable ne suffisait pas ! se plaignit Vicente. On doit se coltiner ces saletés de tiques par-dessus le marché”, na T2.

Vemos, portanto, que os tradutores são atentos nestes trechos ao registro falado do idioma e o recompensam de diversas maneiras: compactando a palavra com o apóstrofo para registrar a fala, utilizando-se de léxicos mais coloquiais também para registrar o mesmo intuito, com o uso de termos ligados a situações de menor formalidade e de suporte mais afetivo. Logo, para entender a tradução da oralidade, é relevante distinguir as diferentes formas de linguagem e como elas se manifestam em suas representações.

Por sua vez, a tradução da oralidade e do falar sertanejo cabem também na grande discussão das teorias de tradução cultural, pois, segundo os questionamentos de Pym (2017), “a tradução deve manter a forma do texto de partida ou deve funcionar plenamente como parte do novo ambiente cultural?” (PYM, 2017, p. 268). Neste capítulo da pesquisa tentaremos buscar as respostas a esses questionamentos ao mesmo tempo em que refletiremos sobre as teorias da tradução e sua prática, vislumbrando a ideia de que, segundo Britto (2016), o texto de partida deve ser reproduzido a ponto de serem mantidas, dentre outras características, as referentes ao “registro linguístico (ou seja, grau de formalidade/coloquialidade da linguagem)” (BRITTO, 2016, p. 59), mesmo sabendo que, em geral, as teorias apontam para a impossibilidade de se retratar com total fidelidade as línguas.

Em se tratando de oralidade, do modo de falar, o quadro analítico é bem maior. No artigo intitulado *De l’oral à l’écrit*, Bidaud e Megherbi (2005) afirmam que

A linguagem oral coloca em jogo um número maior de características não linguísticas. Em suas formas clássicas (as conversações), a linguagem oral é geralmente inscrita

em um espaço de interação antes de tudo social: o lugar, o tempo, a intenção de comunicar, a posição e a intenção dos interlocutores. (BIDAUD et MERGHEBI, 2005, tradução minha) <sup>1</sup>

Vejamos no capítulo que segue como ocorreu a tradução da oralidade de algumas falas vistas em *O Quinze* para a língua francesa, segundo a orientação de análise de Britto (2016), bem como a análise comparativa entre as traduções.

#### 4.1 As traduções da oralidade nas duas versões de *O Quinze* para o francês

Os indivíduos mantêm valores culturais que lhes são característicos, que os diferenciam uns dos outros nos costumes, no seu modo de ser, de se expressar, sendo sua língua um canal onde podemos observar essas diferenças de maneira mais aclarada. A ideia do que vimos é não encontrar correlato exato, mas sim um que se relacione ao máximo com o sentido da ideia transmitida no original, pois como ratifica Theodor (1976) “traduzir não significa substituir palavras de um idioma por palavras do outro, mas transferir o conteúdo de um texto com os meios próprios de outra língua” (THEODOR, 1976, p. 21).

“A boa marca de oralidade é aquela que provoca um efeito de verossimilhança sem chamar demais a atenção para si própria” (BRITTO, 2016, p. 101). Essa verossimilhança que procuramos reverbera nas falas dos personagens de *O Quinze*, sem, contudo, fazê-las demasiadamente estigmatizadas, a ponto de terem recebido boas críticas justamente nesses trechos. Logo, para a análise dos aspectos de oralidade nas duas traduções do romance em questão para o francês, partiremos dos diálogos entre os personagens, pois entendo que nessa manifestação de fala temos o que há de mais original quanto ao modo de falar do sertanejo tratado no texto.

Para compreender a problemática, Britto (2016) fala das diferentes sensações que teve ao ler *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, no original e na respectiva versão em português. Ele deu a seguinte declaração:

Constatei, então diferença óbvia entre os dois textos: o Huck Finn de Twain falava como um garoto analfabeto do interior dos Estados Unidos, enquanto o protagonista da tradução usava palavras como “convescote” e formas verbais – como o futuro do pretérito sintético – que as pessoas no Brasil só empregavam na escrita (tal como empreguei “deixara” algumas linhas antes). Dei-me conta de que o principal encanto do texto inglês era o linguajar pitoresco do personagem, e que nada disso fora preservado no texto em português. (BRITTO, 2016, p. 82)

---

<sup>1</sup> Le langage oral met en jeu un nombre plus important de caractéristiques non linguistiques. Dans ses formes classiques (les conversations), le langage oral est généralement inscrit dans un espace d’interaction avant tout social : le lieu, le temps, l’intention de communiquer, la place et les intentions des interlocuteurs. (BIDAUD et MERGHEBI, 2005)

Já sabemos que muitas das críticas positivas em relação a *O Quinze* foram justamente em relação a linguagem simples e original da qual Queiroz fez uso para representar seus personagens sertanejos. A pergunta que me faço para a gerência desse capítulo é: Ao lermos as duas traduções temos a mesma sensação de Britto ao ler a tradução de *Huckleberry Finn*? Qual é o limite do possível nas traduções de *O Quinze* para a língua francesa para que sejam preservadas as características da oralidade presentes nesta obra de Queiroz?

De acordo com Paulo Henriques Britto (2016), existem três maneiras de observar as marcas de oralidade: as marcas de oralidade fonéticas, lexicais e morfossintáticas. Ele entende como marca fonética aquela relacionada à transcrição na escrita da fala de alguém através, por exemplo, da supressão da pronúncia de vogais, como *pra* ao invés de *para*, o uso de formas reduzidas de verbos, como *tá* e *tava* no lugar de *está* e *estava*, etc. No entanto, como vamos analisar trechos que estão no nível da expressão da linguagem, substituirei o termo fonético por fonológico. Quanto às marcas lexicais, temos as modificações nos sentidos, nas formas e usos das palavras, como por exemplo a palavra “conto” utilizada como unidade monetária, e as gírias, que na definição de Britto (2016) são “palavras e expressões que são usadas por grupos claramente definidos, e que são pouco utilizadas por pessoas que não pertencem a eles, sendo em muitos casos até desconhecidas por elas” (BRITTO, 2016, p. 93). Já as marcas morfossintáticas são aquelas que apresentam um desvio normativo em relação à língua padrão, como, por exemplo, o uso de pronome do caso reto em posição de objeto, como em “*xingar ele*”, o uso de pronome átono em início de oração, como “*me viu*” e o uso de expressões gramaticais restritas à fala, “*que nem*”, sendo usado no sentido de “*tal como*” e/ou “*talvez*”.

Logo, partindo da classificação preconizada por Britto (2016) para as marcas de oralidade, cito exemplos que são encontrados em *O Quinze*, organizados em três tabelas da seguinte forma: marcas de oralidade quanto à fonologia (Tabela 6), marcas de oralidade quanto ao léxico (Tabela 7) e marcas de oralidade quanto à morfossintaxe (Tabela 8).

#### **4.1.1 Marcas de oralidade referentes à fonologia**

“As marcas de oralidade devem criar no leitor a ilusão de que o texto em que elas aparecem é a fala de uma pessoa” (BRITTO, 2016, p. 90). No entanto, como a oralidade reflete a maneira de falar de um grupo, ela faz mais sentido às pessoas que a utilizam. Se transposta para uma outra realidade, ela terá de se adaptar aos recursos que permitir a nova língua, ou seja, a língua de chegada, senão ela não fará sentido e causará estranheza ao público receptor, pois

segundo Schnaiderman (2011) “para traduzir bem, é claro, não basta transpor um texto em uma linguagem gramaticalmente correta. Cada grupo humano tem a sua, específica, a ser captada e transmitida na língua de chegada” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 49). Vejamos a seguir como se adaptaram na língua francesa as marcações de oralidade sobre o prisma da fonologia, observando ao mesmo tempo se houve diferenças de uma tradução para outra.

Tabela 6 – Marcas de oralidade referentes à fonologia

Nº	Apêndice 1	O Quinze	Tradução de 1986	Tradução de 2014
1.	02	Inda por cima	En plus	Comme si
2.	03	Diz que vai pro Ceará e de lá embora pro Norte	D’après ce qu’il dit, il va à Ceará et ensuite vers le nord	Il dit qu’il va à Fortaleza et ensuite vers le Nord
	12	pra me esquecer de tudo quanto é desgraça!	pour oublier toute cette misère...	pour oublier toute cette misère...
	20	Rebolem essa porqueira pros urubus	Jetez cette cochonnerie aux urubus	Jetez cette cochonnerie aux vautours
	29	... se tiver, pior pra ela... Que moço branco não é pra bico de cabra que nem nós...	Si oui, c’est tant pis pour elle... Un Blanc n’est pas fait pour des museaux de chèvre comme nous.	Si oui, c’est tant pis pour elle ! Un Blanc, c’est pas fait pour des animaux comme nous
	30	Botei pra fora	Je l’ai fichue dehors	Je l’ai fichue dehors
	35	pra botar qualquer coisa no estômago	qu’il se mette quelque chose dans le ventre !	qu’il se mette quelque chose dans le ventre !
3.	06	Cente	‘Cente	‘Cente
4.	08 34 39	Inhor	M’sieur	M’sieur
5.	10	mode a gente armar a tipoia	pour accrocher son hamac	pour accrocher notre hamac
	13	mode lavar	pour la laver	pour la laver
	17	mode não dar	de ne pas la laisser	de ne pas la laisser

6.	22	diacho	Sale gosse	Petit démon
7.	23	“Tô tum fome! Dá tumê!” “Mãe, dá tumê...” Titia! Titia! Eu téo você!	Z'ai faim ! Ze veux manzer ! Maman, ze veux manzer! Tati ! Tati ! Ze te veux !	Z'ai faim ! Ze veux manzer! Maman, ze veux manzer!... Tatie ! Tatie ! Ze te veux!
8.	24 41	Inhora	m'dame	m'dame
9.	39	indagorinha	juste maintenant	À l'instant
10.	40	Badinha	Ma'aine	ma'aine
11.	40	Óia	Rega'de	Rega'de

Como se pode perceber, temos um bom número de termos que nos possibilitam visualizar a maneira de como estes exemplos foram manipulados foneticamente para a representação da fala dos personagens. A supressão ou substituição de sílabas ou de letras, no caso de *inda* (ainda), *Cente* (Vicente), *diacho* (diabo), *inhor/inhora* (senhor/a), *indagorinha* (ainda agorinha), *badinha* (madrinha), *óia* (olha) ilustram bem a transcrição de uma fala tal e qual ela fora pronunciada. Nesses exemplos, temos nas traduções, ora o apagamento dessa informação, com recuo à norma padrão da língua de chegada - no caso de *inda por cima* (n<sup>o</sup> 1) e *indagorinha* (n<sup>o</sup> 9) -, ora a mesma manipulação do termo com o uso do apóstrofo para se aproximar ao registro da língua falada em francês.

Vale ressaltar que o apóstrofo aparece para reforçar a ideia de interação do uso da linguagem oral e serve como acessório para a marcação desta característica na sua transcrição para a escrita, sinalizando ao leitor esta marca. Neste caso, temos um desvio da norma padrão da língua francesa, uma vez que, sabidamente, o apóstrofo não se justifica na ortografia dessas palavras, mas é bastante utilizado para representar a supressão de letras, por exemplo, evocando não as regras da boa escrita, mas sim o desvio em direção à oralidade da língua: “Muitos exemplos mostram que o apóstrofo tem praticamente uma função icônica de representação da língua falada: vários utilizadores acrescentam um apóstrofo (conscientemente ou não) porque para eles, o apóstrofo é o símbolo da língua falada transcrita para a forma escrita <sup>2</sup>” (KALMBACH, 2017). Foi o que

<sup>2</sup> De nombreux exemples montrent que l’apostrophe a pratiquement une fonction iconique de représentation de la langue parlée : de nombreux usagers ajoutent une apostrophe (consciemment ou non) parce que pour eux elle est le symbole même de la langue parlée transcrite par écrit. (KALMBACH, 2017)



aconteceu nos trechos *m'sieur* (n<sup>o</sup> 4), *'cente* (n<sup>o</sup> 3), *m'dame* (n<sup>o</sup> 8), *ma'aine* (n<sup>o</sup> 10) e *rega'de* (n<sup>o</sup> 11), justamente para expressar a oralidade ou a fala dos personagens.

Ainda quanto à supressão de sílabas ou de letras, temos o vocábulo *pra*, tão frequente na oralidade da língua portuguesa, substituto coloquial do termo *para* no português padrão. Como podemos ver na tabela, ele fora apagado nas traduções absorvendo várias formas e funções diferentes (preposições, conjunções): *à* Ceará, *pour* oublier, *aux* urubus, *qu'*il se mette..., ou seu total apagamento, que foi o caso na tradução em *Je l'ai fichue dehors*, todos elencados nos exemplos de número 2 da tabela. O fato é que não vislumbro, tentando colocar-me como tradutor, maneira de fazê-lo diferente. O que é evidente é que esse entrave da língua francesa de utilizar a mesma estratégia de Queiroz adultera a leitura prevista na peça inicial, qual seja, a de uma linguagem que reflete o falar sertanejo, aparecendo secundariamente na tradução em francês estruturas gramaticalmente bem mais complexas como o subjuntivo (*qu'il se mette...*).

O mesmo acontece na tradução da marca de oralidade *mode* (n<sup>o</sup> 5). Essa forma de escrita, próxima à da fala, representa em língua padrão a conjunção subordinativa consecutiva *de modo que*. Essa marcação fora totalmente apagada nas traduções, aparecendo em outros formatos de cunho mais normativo quanto ao uso da língua padrão.

Esse manejo ao tratar da representação da fala dos personagens se vê mais fielmente quando Queiroz colocou na escrita a fala de uma criança (n<sup>o</sup> 7 da tabela) – filho de Chico Bento, afilhado que Conceição adotou. O mesmo artifício usaram os tradutores pois fora possível fazê-lo na língua de chegada. Logo, podemos perceber a substituição de fonemas consonantais: Je = /ʒə/, mange = /mãʒə/, da língua padrão por /zə/ e /mãze/, representando uma certa aproximação à maneira de falar da criança.

Dos marcadores de oralidade referentes à manipulação fonética apresentados, na grande maioria dos casos, foram respeitadas a mesma maneira de falar sinalizada no original, dentro daquilo que era possível fazer, respeitando o sistema sociocultural e linguístico da língua francesa. Aliás cabe aqui ressaltar uma reflexão de Britto (2016) sobre o que é possível manter na transposição de uma língua para outra: “A questão que se coloca para o tradutor contemporâneo, interessado em produzir uma versão que respeite as características do original, é determinar até que ponto é possível reproduzir essas características na língua-meta” (BRITTO, 2016, p. 67). Trocando em miúdos, é sempre importante considerar até que ponto a organização linguística da língua francesa permite as mesmas alterações de sentido que a língua portuguesa dá para um vocábulo, o mesmo sendo válido para as outras línguas de uma maneira geral.

#### 4.1.2 Marcas de oralidade referentes ao léxico

Segundo Ribeiro e Paim (2016),

O entendimento da relação estreita existente entre o léxico, a sociedade e a cultura exige a consideração, por um lado, de que a língua tem suas características concretas, de uso, no mundo; e, por outro lado, direciona a observação de como seus usuários se situam e se relacionam com a sociedade na qual estão inseridos. (...) Assim, cada indivíduo codifica o universo através de seus sistemas de valores, sua visão de mundo, sua ideologia e suas práticas sociais e culturais. (RIBEIRO e PAIM, 2016, p. 18)

Assim, o léxico é o espelho refletor de todos esses valores. Talvez por isso que, no levantamento desta pesquisa, constatou-se que é nele que podemos ver um maior número de exemplos no tocante às marcas de oralidade presentes no texto de partida. Vamos observar agora como estas marcações se comportaram na língua meta e se elas surtiram o mesmo efeito em francês.

Tabela 7 – Marcas de oralidade referentes ao léxico

Nº	Apêndice 1	O Quinze	Tradução de 1986	Tradução de 2014
1.	01 31	carece (verbo) careço	<u>ce qu'il faudrait</u> <u>ce que je veux</u>	<u>ce qu'il nous faut</u> <u>Je voudrais</u>
2.	03	trouxa	balluchon	barda
3.	05	mormaço	chaleur	vent chaud
4.	06	lanzuda	Tellement de laine	Toute laineuse
5.	07	abanque-se	asseyez-vous	Asseyez-vous
6.	08 31	dona dona	patronne Dona	patronne dona
7.	09	barraquinha	Petite maison	Petite maison
8.	10 16	pé de pau	arbres arbre	branches d'arbre arbre
9.	10	tipóia (sic)	hamac	hamac
10.	10	gancho	toit	toit
11.	11	mocinha	mocinha	mocinha
12.	12	besteira	sottises	Qu'est-ce que tu racontes

13.	12	bebinho	saouler	saouler
14.	15	taquinho	petit bout	petit bout
15.	18	ripuna	Ça me repugne	Ça me répugne
16.	18 34	vosmecês	vous	vous
17.	19 41	de-comer de panela de-comer	rien le manger	rien le manger
18.	20	rebolem	jetez	jetez
19.	20 41	bocado	----- rien	----- rien
20.	21	janta (substantivo)	manger (verbo)	manger (verbo)
21.	22	espiritado	diable au corps	être habité (par le démon)
22.	22	soca (verbo)	s'enfile	s'enfile
23.	22	bucho	estomac	bec
24.	25	abestado	dans la lune	dans la lune
25.	28	dizedor	la langue bien pendue	raconter
26.	27	tiquinho	un peu	un peu
27.	30	mundiça	bonne à rien	une plaie
28.	32  36	cacei  caçar	je me suis mis à sa recherche  chercher	je me suis mis à sa recherche  chercher
29.	32	variando	pas bien du tout	divaguant
30.	33	cara chupada	museau allongé	museau allongé
31.	07 34 35	compadre	compère	compadre
32.	36 37	comadre	commère	comadre

33.	37	arribar	partir	partir
34.	38	perguntadeira	questionneuse	Madame l'Indiscrète
35.	42	doninha	petite dame	petite dame

Basta uma leitura rápida do quadro acima para observarmos que nas traduções houve ou o uso na língua de chegada do léxico padrão ou o uso de estrangeirismos, que foi o caso de *dona* (N<sup>o</sup> 6), *mocinha* (n<sup>o</sup> 11), *compadre* (n<sup>o</sup> 31) e *comadre* (n<sup>o</sup> 32), que aparecem grafadas da mesma maneira nas traduções, o que, de uma certa maneira, desviou o termo da língua francesa padrão e desfocou o uso da linguagem coloquial do texto em português. No entanto, outros procedimentos foram adotados. Passemos, a seguir, a analisar alguns casos especificamente.

Com a tradução da palavra *mundiça* (N<sup>o</sup> 27), outrora grafada em português *imundície*, podemos observar uma adaptação do termo em relação ao uso mais informal da língua na T2, *une plaie*, o mesmo ocorrendo com a tradução de *perguntadeira* (N<sup>o</sup> 34) que resultou em *Madame L'indiscrète*, que a meu ver, recuperou, na tradução de 2016, o mesmo tom de ironia dado no original.

Em outros casos, a oralidade se apaga quase por completo nas traduções das palavras *mormaço* (n<sup>o</sup> 3), *lanzuda* (n<sup>o</sup> 4), *barraquinha* (n<sup>o</sup> 7), *taquinho* (n<sup>o</sup> 14), *espiritado* (n<sup>o</sup> 21), *abestado* (n<sup>o</sup> 24), *tiquinho* (n<sup>o</sup> 26), *cacei, caçar* (n<sup>o</sup> 28), *variando* (n<sup>o</sup> 29), *cara chupada*, (n<sup>o</sup> 30) onde temos na verdade a sensação de estar lendo uma explicação, uma definição do que seria o termo na língua de chegada.

Em outros exemplos, a oralidade continua a não ser transmitida quando o que se vê é a utilização do termo na língua francesa padrão, como é o caso de *carece e careço* (n<sup>o</sup> 1), *abanque-se* (n<sup>o</sup> 5), *pé de pau* (n<sup>o</sup> 8), *tipóia* (n<sup>o</sup> 9), *rebolem* (n<sup>o</sup> 18), *soca* (n<sup>o</sup> 22), *bucho* (n<sup>o</sup> 23), *arribar* (n<sup>o</sup> 33). Nesses casos, as traduções obedeceram ao léxico padrão da língua francesa. Mesmo assim, ainda houve a tentativa de um resgate de oralidade, no caso da T2 na tradução de *bucho* que resultou em *bec*, trazendo uma marca de oralidade ao texto em francês.

Já em outros casos, ou houve traduções ao pé da letra no que diz respeito ao sentido do termo, que foi o caso de *perguntadeira* na T1 (n<sup>o</sup> 34) e *doninha* (n<sup>o</sup> 35); ou outras transformações como, usar uma oração para traduzir um substantivo, no caso de *besteira* (n<sup>o</sup> 12) na T2 que resultou em *Qu'es-ce tu racontes*, ou ainda simplesmente um verbo no caso da

tradução de *bebinho* (n<sup>o</sup> 13) que virou *saouler, janta* (n<sup>o</sup> 21), que passou a ser *manger*, e ainda um adjetivo, *dizedor* (n<sup>o</sup> 25), que virou verbo, *raconter*.

Em pouquíssimos casos, houve uma correspondência bastante aproximada em relação à oralidade/coloquialidade do termo na tradução, sendo que no caso do levantamento lexical deste estudo, encontramos *balluchon* e *barda* na tradução de *trouxa* (n<sup>o</sup> 2), *bec* da T2 para a tradução de *bucho* (n<sup>o</sup> 23), deixando assim transparecer uma certa oralidade no tratamento do termo utilizado.

Em suma, dos 35 termos lexicais analisados neste levantamento, considero que a grande maioria não atendeu à expectativa das marcas de oralidade previstas no texto de Queiroz, apesar de todas as estratégias que foram identificadas para o tratamento destas traduções. No entanto, mesmo não havendo a esperada reprodução deste traço de oralidade ora estudado, entendo que a compreensão desejada dos diálogos dos personagens tiveram de se adequar a uma nova proposta de compreensão por se tratar de uma cultura de recepção diferente.

#### 4.1.3 Marcas de oralidade referentes à morfossintaxe

De acordo com Britto (2016) “as melhores marcas de oralidade são, de longe as morfossintáticas” (BRITTO, 2016, p. 95). Nelas, podemos ver a língua sendo alterada para agir em função da fala, do como se diz algo em determinados ambientes e situações. Não foi o caso de nosso levantamento, onde descobrimos muito mais marcações na parte fonológica e lexical do que na morfossintática. No entanto, não poderíamos deixar de lado algumas modificações morfossintáticas que nos ajudam a entender o processo de tradução quanto a esse quesito.

Tabela 8 – Marcas de oralidade referentes à morfossintaxe

N <sup>o</sup>	Apêndice 1	O Quinze	Tradução de 1986	Tradução de 2014
1.	01	Carece é carrapaticida muito	<u>Ce qu'il faudrait</u> , c'est une bonne dose d'insecticide	<u>Ce qu'il nous faut</u> , c'est de l'anti-tique et pas qu'un peu
2.	04	Eu já fazia você na cidade!	Je te croyais déjà rentrée en ville	Je te croyais en ville.
3.	14	vê se tu arranja uma aguinha pro café	essaie de voir de nous trouver un peu d'eau pour le café	essaie voir de nous trouver un peu d'eau pour le café

4.	17	Nós já achamos ela doente	Elle était déjà malade quand nous l'avons trouvée	Elle était déjà malade quando on l'a trouvée
5.	18	Me ripuna só de olhar	Ça me repugne rien que de regarder	Ça me répugne rien que de regarder
6.	26	Tem mais jeito não	Il n'y a plus de moyen, non	Rien à faire
7.	39	Quando o compadre estava jantando	Pendant que vous étiez en train de dîner	Pendant que vous dîniez

Como se pode perceber, elas aparecem de diversas ordens, como na ausência de marcações de número (singular/plural), na não observância à correta colocação pronominal, no uso de formas analíticas dos verbos, dentre outras alterações. No caso ora em baila, foram selecionados alguns dos trechos que exemplificam essas alterações gramaticais típicas da oralidade e da coloquialidade.

Quanto aos advérbios, que são por sua natureza normativa modificadores de sentido, percebe-se seu deslocamento em relação a sua posição no tocante às normas gramaticais, o que de partida nos leva à percepção do alinhamento da fala em relação a sua transcrição escrita. É o caso de “Carece é carrapaticida muito” (nº 1) e “Tem mais jeito não” (nº 6), ambos sendo colocados no final da frase, dando ênfase à fala. Evidentemente, não há o que se falar da mesma estratégia em francês. Os tradutores não poderiam fazer uso do mesmo deslocamento, o que soaria estranho quanto ao uso. A estratégia seria a de usar um outro recurso compensador para resguardar essa marca de oralidade. Nesse caso, a T2 foi mais proveitosa quanto adicionou ao final da expressão de fala o trecho “et pas qu’un peu”.

Não devemos nos esquecer que, ao procurar se aproximar do texto de partida num processo de tradução, o efeito de verossimilhança não deve chamar demais a atenção, sob o risco de incorrer em incompreensões, em estranhezas que soarão incoerentes. Quanto ao uso da partícula negativa “não” e seu recuo ao final da frase, a T1 fora mais respeitosa quanto a esta marca, quando enfatizou a fala do personagem colocando o “non” também ao final, porém, respeitando as normas gramaticais de uso.

Em se tratando das normas, as colocações pronominais em português falado no Brasil, de fato, não são muito respeitadas nas expressões orais, quanto mais nas falas dos personagens sertanejos descritos no livro, personagens esses que não dispunham de muito conhecimento quanto à aplicação de regras gramaticais. Os exemplos “Nós já achamos ela

doente” (N<sup>0</sup> 4), ao invés de “Nós a achamos doente” (caso de próclise) e “Me ripuna só de olhar” (n<sup>0</sup> 5), quando deveria ser quanto às regras da escrita culta “Repugna-me só de olhar” (caso de ênclise), são exemplos desse desvio quanto à norma. Em francês, os pronomes complementos, segundo as regras, antecedem os verbos, com exceção daqueles conjugados no imperativo afirmativo. Não há o que se pensar em respeitar essa marcação, pois qualquer modificação da mesma ordem provocaria uma perturbação à linguagem escrita e à falada da língua. Logo, percebe-se que em francês não houve nenhuma outra estratégia de fazer repercutir o mesmo. O que restou foi o uso da língua padrão: “nous l’avons trouvée” (T1) e “on l’a trouvée” (T2), e “Ça me repugne”, nas duas traduções para o francês. Se partíssemos de uma análise na ordem inversa, ou seja, francês-português, a impressão que se transmite não é o da fala de alguém que não faz uso das normas morfosintáticas da língua, o que nos leva a pensar que as traduções, ora apresentadas, descaracterizaram o original.

Isso é observado também com o uso do pronome *você*, em “Eu já fazia você na cidade!” (n<sup>0</sup> 2), ou seja, o uso de um pronome pessoal e/ou de tratamento “você”, sendo utilizado como pronome complemento, qualificador de mais uma marca de oralidade. Em um contexto mais normativo deveríamos ter “Eu já te fazia (imaginava) na cidade!”, na verdade, um caso de próclise. Percebe-se que as traduções foram novamente mais no sentido corretivo da língua quando resultaram em “Je te croyais...”.

Uma das marcas mais notáveis em relação à expressão da oralidade em língua portuguesa é o não respeito às marcações de número (singular/plural) quanto aos substantivos e adjetivos, quanto às declinações de número dos verbos. No livro, temos exemplos como “vê se tu arranja uma aguinha pro café” (n<sup>0</sup> 3), onde o verbo não foi corretamente conjugado (o correto seria “tu arranjás”). As traduções novamente apresentaram o uso correto do francês padrão, no caso “essaie de voir...”, já que como a frase está no imperativo não haveria outra solução a não ser a de colocar o verbo no infinitivo, neste tipo de construção.

Outra maneira de se detectar a transcrição da oralidade na fala dos personagens é através do uso de formas verbais analíticas, ou seja, aquelas expressadas através de um verbo auxiliar seguido de um verbo principal, como por exemplo “Quando o compadre estava jantando” (n<sup>0</sup> 7). De acordo com Britto (2016), em língua portuguesa, as formas analíticas tendem a ser mais utilizadas na fala do que as formas sintéticas. Aliás, elas são recomendadas sem contraindicações (BRITTO, 2016, p. 97). O curioso é que nas traduções tivemos as duas opções como resultados: “Pendant que vous étiez en train de dîner” na T1 (forma analítica) e “Pendant que vous dîniez” na T2 (forma sintética).

Em suma, ao fazermos um balanço em relação as três categorias adotadas para a apreciação da tradução da oralidade de *O Quinze* para a língua francesa constatamos que:

- Foram nas marcações fonológicas onde conseguimos ver uma melhor adaptação ao registro de oralidade/coloquialidade previsto no original;

- Em se tratando das marcações lexicais, as condições de se transmitir a mesma forma de expressão, com os mesmo recursos do original, não foram plenamente possíveis dadas as limitações culturais da língua de chegada;

- No que diz respeito à manipulação morfossintática no regaste da fala dos personagens, a língua francesa também não conseguiu seguir as mesmas transformações pronunciadas em *O Quinze*, também devido às barreiras possíveis impostas pelo próprio uso do idioma.

Constato também que houve compensações positivas quanto à tradução das características do romance para o francês. Os impedimentos que existiram estão embasados nas limitações do traduzir. Fico ainda tentada em querer responder à pergunta que muitos poderiam fazer, já que essa pesquisa se trata de uma análise comparativa: Houve uma tradução mais fiel do que a outra em relação ao texto de partida?

A meu ver não há uma tradução melhor ou mais fiel do que a outra, pois, como já fora dito anteriormente, não há solução definitiva no ato de traduzir. Elas até que são bem parecidas em relação aos trechos que selecionei para esta pesquisa. E neste levantamento, concordo com o que Britto (2016) diz:

Toda tradução é, por definição, uma operação de reescrita, em que todas as palavras de um texto são substituídas por outras, de um idioma diferente, seguindo normas sintáticas diferentes, por vezes utilizando até mesmo outro alfabeto. A questão que se coloca para o tradutor contemporâneo, interessado em produzir uma versão que respeite as características do original, é determinar até que ponto é possível reproduzir essas características na língua-meta, com as especificidades e as limitações dessa língua-meta. (BRITTO, 2016, p. 67)

No entanto, se a questão for: houve perdas significativas nas traduções? Acredito que sim, uma vez que a linguagem do sertanejo retratada no livro fora inevitavelmente remodelada para chegar à cultura francesa por se tratar de referenciais culturais diferentes.

Tentando responder a outra pergunta que fiz no início deste capítulo (Qual é o limite do possível nas traduções de *O Quinze* para a língua francesa para que sejam preservadas as características da oralidade presentes nesta obra de Queiroz?) e depois de analisar todos os dados aqui levantados, percebo que o limite do possível é justamente aqueles associados às realidades culturais e linguísticas de cada grupo social. E quando falo em realidade cultural



incluo as limitações entre as línguas no tocante ao seu uso, àquilo que elas permitem ser manipulado de acordo com o entendimento de sua realidade.

No entanto, a oralidade é recompensada de várias formas: quando não há a possibilidade de se utilizar a mesma representação de fala utilizada no texto de partida, como por exemplo quanto às marcas morfossintáticas, há um tipo de compensação mais à frente quanto ao uso de um vocábulo ou de uma técnica mais coloquial, mesmo que seja em um outro momento da narrativa, com a tradução de um outro trecho. Diz Arrojo (1986) que a “tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que considerarmos ser o texto original, àquilo que consideramos constituí-lo” (ARROJO, 1986, p. 44).

E assim no todo, entendo que as duas traduções foram exitosas, apesar de ter a sensação de que a segunda me parece ser mais trabalhada quanto ao critério de preservação da oralidade. No entanto, não acredito que a primeira tradução tenha se omitido a esta característica. Cada uma a seu tempo utilizou-se dos recursos existentes para realizar seu trabalho, respeitando ainda as exigências políticas de seu ofício a sua época. Evidentemente, por ser um ato de reescrita, perdas sempre existirão, o que não implica dizer que não seja eficaz o repasse de informações entre realidades culturais assimétricas.

## 5 CONCLUSÃO

Entender a tarefa de traduzir é o grande pano de fundo desta pesquisa. Mesmo sabendo que a discussão do tema não se esgota em fórmulas, procedimentos ou técnicas, os que dão seus primeiros passos nas análises de traduções tentam buscar, voluntária e intimamente, um cálculo exato na tentativa de se formular regras para realizar uma tradução. Trata-se de um equívoco. Não existem fórmulas exatas nessa seara. É aí que entram os Estudos da Tradução com todo o seu arcabouço de interpretações e sistemas associados a elementos sociais e culturais. Diz Rónai (1987) que

Julgava-se outrora, sem maior vexame, que todos os textos de literatura eram traduzíveis e que o sucesso da operação dependia exclusivamente da habilidade de quem a executava. Modernamente chegou-se à conclusão oposta, a de que todo texto literário é fundamentalmente intraduzível por causa da própria natureza da linguagem (RÓNAI, 1987, p. 13)

A tarefa de traduzir implica trabalhar com a ferramenta do pensamento humano e, por consequência, reúne um universo de informações pertencentes a um mundo que passarão a frequentar um outro espaço, uma outra realidade, onde funcionarão de maneira diferente. Às vezes, as duas realidades são um pouco semelhantes, noutras são completamente díspares. Para o tradutor, esse exercício deve ser feito de forma cuidadosa pois como o que acontece em todo processo de adaptação, a tarefa é exigente e requer cuidados, tempo, prática e conhecimentos. Ainda para Rónai (1981),

A tradução é a melhor e, talvez, o único exercício realmente eficaz para nos fazer penetrar na intimidade dum grande espírito. Ela nos obriga a esquadrihar atentamente o sentido de cada frase, a investigar por miúdo a função de cada palavra, em suma a reconstituir a paisagem mental do nosso autor e a descobrir-lhe as intenções mais veladas. (RÓNAI, 1981 [1975], p. 31)

Nessas duas traduções analisadas de *O Quinze* para a língua francesa, pôde-se perceber que, além do que se apresenta no texto original, foi necessário vislumbrar uma série de outras realidades, intrínsecas à prática da tradução e a sua chegada na outra cultura, pois como aponta Nord (2016), “a recepção de um texto depende das expectativas dos receptores, que é determinada pela situação em que eles recebem o texto, pelo seu entorno social, seu conhecimento de mundo e/ou suas necessidades comunicativas”. (NORD, 2016, p. 41). E essa ponte entre mensagem original e os receptores passa pela pessoa do tradutor e pelas normas que norteiam seu trabalho. Mas em se falando da pessoa do tradutor, Nord (2016) diz ser ele

bicultural, o que significa que tem um domínio perfeito tanto da cultura fonte quanto da cultura alvo (incluindo as línguas), e possui uma competência de transferência que inclui habilidades de recepção e produção do texto, a utilização de ferramentas de tradução e capacidade de “sincronizar” a recepção do TF e a produção do TA. Seu domínio da cultura fonte (CF) deve permitir a reconstrução das possíveis reações de um receptor da CF (...), enquanto que seu domínio da cultura alvo (CA) deve permitir que se antecipe as possíveis reações de um receptor do TA, verificando-se assim a adequação funcional da tradução que produz. (NORD, 2016, p. 32)

De uma maneira ou de outra, mesmo sendo bicultural, o tradutor mostrou-se notável. Ele apareceu nas decisões tomadas, nas impossibilidades de equivalências, na busca pelo melhor referente. De forma alguma, há de se falar que em ambas as traduções de *O Quinze* houve invisibilidade dos tradutores. Ao contrário, eles apareceram em cada nota de rodapé, em cada marcação em itálico, em cada elemento extra utilizado. E isso não faz das obras traduzidas menos importantes. Ao contrário, elas contribuem para o processo de divulgação entre culturas em um mundo cada vez mais miscigenado e internacionalizado.

Pelo traço regionalista marcante da cultura de partida, entendo que mesmo os procedimentos de domesticação para a tradução dos termos escolhidos não conseguiram apagar a cultura do texto original. A quantidade de notas de rodapé dá uma amostra dos elementos culturais que foram transmitidos entre as duas realidades: brasileira e francesa. Ademais, ainda houve um suporte a mais de leitura na segunda tradução, convidando o público mais curioso a descobrir um novo mundo através das primeiras páginas do livro (T2) e seu suporte paratextual (ANEXO 1).

Analisar as traduções do ponto de vista da relação temporal é algo bastante interessante. Devido às épocas em que foram publicadas, houve inclusive diferença de formatos: impresso e digital. Com a versão de 1986, durante a análise, ficava imaginando o leitor de trinta anos atrás. Como ele fazia para compreender as notas de rodapé que foram utilizadas e que se apresentaram de forma mais técnica? Que imagens mentais eles construíam durante a leitura e como ele as decifrava?

Já com a versão de 2014, a leitura se faz mais interativa. Do livro, passa-se a leituras hipertextuais que permitem levar o leitor, depois de alguns cliques, a Quixadá, à descoberta de sua vegetação, de sua cultura, etc. Ele é capaz de visualizar a seca, assim como ela é descrita no original através da indicação do site proposto, e é claro que esse exercício irá separá-lo por alguns instantes do livro, mas certamente ele voltará com mais bagagem para compreendê-lo. A leitura tornar-se-á mais facilitada e mais acessível e, por consequência, produzirá menos estranheza.

É no contraste entre as culturas, no exercício da alteridade que descobrimos a essência da tradução. Como ela se desenvolve em espaços distintos, entender as diferenças se faz primordial. Além disso, não se deve dissociar o exercício da tradução do entendimento da realidade do mundo atual. Além de ser uma atividade linguística e/ou extralinguística, ela é acima de tudo o registro de uma dada cultura no tempo. Logo, cito Britto (2016), quando ele diz que

A tradução é uma atividade indispensável em toda e qualquer cultura que esteja em contato com alguma outra cultura que fale um idioma diferente – ou seja, com exceção dos raros bolsões isolados que ainda existem no mundo, na Amazônia ou na Nova Guiné, é uma atividade indispensável em qualquer lugar. (BRITTO, 2016, p. 11)

Concluo essa pesquisa falando um pouco de minha posição enquanto crítica. Antes de apresentar esse trabalho, eu já havia feito uma outra análise de tradução literária, porém na ordem inversa: do francês para o português, que inclusive foi aqui utilizada como referência bibliográfica. Na discussão que teci ao longo deste texto e do primeiro, a todo instante tentava me colocar no papel dos tradutores.

Foi então que percebi fortemente a importância de um dos pré-requisitos primordiais da tradução: ter amplo conhecimento das línguas de trabalho e não apenas a nível linguístico. Ter conhecimento de mundo, aprender a ler, a interpretar a cultura do mundo é de suma importância para se chegar a resultados inteligíveis numa tradução. Para Arrojo (1986), esse aprender a ler “envolve, portanto, muita leitura, muita pesquisa, muita aquisição de informação e, acima de tudo, um espírito crítico aguçado, além de uma curiosidade persistente e difícil de ser satisfeita” (ARROJO, 1986, p. 77). Talvez por isso tenha sentido um conforto maior ao analisar *O Quinze*, por se tratar de minha mesma cultura, o que não me impediu, algumas vezes, de recorrer a dicionários para entender um termo, mesmo se tratando de minha língua materna.

Outra percepção que tive acerca das condições que um tradutor deve reunir para realizar seu trabalho, é o de ter vasto conhecimento do público receptor do texto traduzido. Arrojo (1986) diz que:

Além da complexa tarefa de dominar as línguas envolvidas no processo, aprender a traduzir significa necessariamente aprender a “ler” (...) aprender a ler significa, portanto, aprender a produzir significados, a partir de um determinado texto, que sejam “aceitáveis” para a comunidade da qual participa o leitor. (ARROJO, 1986, p. 76)

Esse conceito de que fala Arrojo, “... *que sejam aceitáveis para a comunidade da qual participa o leitor*”, passa pela definição do público alvo. Ele traz em si elementos

importantes que certamente influenciam a tarefa do tradutor, que os observará atentamente na sua tradução, para que o resultado se torne significativo.

A questão de se analisar um texto regionalista me fez também refletir sobre a intraduzibilidade e o porquê de sua importância. Berman (2013) já dizia:

De fato, em todos os âmbitos da escrita, a intraduzibilidade é tendencialmente vivida como um valor. Exalta-se também a traduzibilidade como um indício de alta racionalidade. Todo escrito quer, no entanto, preservar em si uma parte de intraduzível: muito elevada na poesia, reduzida, mas real, num texto técnico ou jurídico. A intraduzibilidade é um dos modos de autoafirmação de um texto. Frente a tal tendência, o racionalismo da comunicação é quase impotente. (BERMAN, 2013, p. 56)

Por fim, respondendo à questão feita por PYM (2017) “a tradução deve manter a forma do texto de partida ou deve funcionar plenamente como parte do novo ambiente cultural?”. Para responder a esta questão, apego-me ao trecho final da pergunta por entender que é importante sim que o texto tenha uma performance acessível na cultura de chegada. E ainda que exista a impossibilidade de se traduzir algo, acredito ser razoáveis as compensações realizadas para que se possa atender ao entendimento entre as culturas.

\*\*\*

## REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Rachel de Queiroz**. Disponível em <<http://www.academia.org.br/academicos/rachel-de-queiroz/biografia.>> Acesso em: 23 fev. 2019.
- ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS. **Rachel de Queiroz**. Disponível em <<http://www.academiacearensedeletas.org.br/membro.php?mem=186.>> Acesso em: 23 fev. 2019.
- ALVES, Maria C. de B. **A tradução do registro coloquial e da linguagem oral de Entre lers murs para o português do Brasil**. 2011. 35 f. Monografia (Curso de Especialização em Estudos da Tradução). Centro de Humanidades, Departamento de Letras Estrangeiras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- ARRIGUCI JR, Davi. O sertão em surdina. In **O Quinze**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: Record, 2000
- BARBOSA, Heloísa. **Procedimentos técnicos da tradução**. Campinas, SP: Editora Pontes, 1990
- BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tubarão: Copiart Editora; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BIDAUD e MERGHERBI. **De l'oral à l'écrit**. Eres, 2005. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-ladolecence-2005-3-page-19.htm.>> Acesso em: 31 mar. 2019.
- BRÄKLING, Kátia Lomba. **Linguagem oral e linguagem escrita: novas perspectivas de discussão**. Disponível em <[https://www.academia.edu/18103901/Linguagem\\_oral\\_e\\_linguagem\\_escrita\\_novas\\_perspectivas\\_de\\_discuss%C3%A3o.](https://www.academia.edu/18103901/Linguagem_oral_e_linguagem_escrita_novas_perspectivas_de_discuss%C3%A3o.)> Acesso em: 10 fev. 2020.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BRUNO, Haroldo. **Rachel de Queiroz**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1977. (CADERNOS DA LITERATURA BRASILEIRA, 1997, p.36)
- BURKE, Peter. Culturas da tradução nos primórdios da Europa moderna. In: BURKE, Peter; PO-CHIA HSIA, Ronnie. **A tradução cultural nos primórdios da Europa moderna**. São Paulo: Unesp, 2009.

CÂMARA, Yls, CÂMARA, ILZY e SOUTULLO, Melina. **O Quinze**: Revisitando a importância de Rachel de Queiroz para a cultura cearense, a literatura brasileira e o feminismo no Brasil do século XX. Revista Entrelaces, Ano V, n. 6, jul/dez Disponível em <[http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23399/1/2015\\_art\\_ycamaraymrcamara.pdf](http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23399/1/2015_art_ycamaraymrcamara.pdf)> Acesso em: 25 fev. 2019.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

CATTAPAN, Júlio César Rodrigues. 2012. **O quinze**: contrastes e tensões. Revista Diadorim, v. 7, Dossiê Rachel de Queiroz, Rio de Janeiro, p. 99-114.

CAVALCANTE, Tiago Vieira. **Geografia Literária em Rachel de Queiroz**. 2016. 176 f. Tese (Doutorado em Geografia). Instituto de Geociências e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2016.

D'ÁVILA, Claudia. **Entrevista com Berthold**. Revista da Anpoll n. 43, p. 205-248, Florianópolis, Jul./Dez. 2017

DIANA, Daniela. Segunda geração modernista: 2ª fase do Modernismo. In: **Toda a matéria**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/segunda-geracao-modernista/>> Acesso em: 23 fev. 2019.

DICIO: **Dicionário online de português**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/>> Acesso em: 22 fev. 2019.

DICTIONNAIRES DE FRANÇAIS LAROUSSE. Disponível em: <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>> Acesso em: 22 fev. 2019.

FARIA, Johnwill Costa e HATJE-FAGGION, Válmi. **O problema da oralidade em três traduções de Of Mice and Men, de John Steinbeck**. Cadernos de Tradução n. 29, p. 53-71, Florianópolis - 2012/1.

GARCIA, Tarcísio. **Dicionário do Ceará**. Fortaleza: Premium editora, 2011.

GASPAR, Lúcia. **Xilogravura. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife**. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>> Acesso em: 24 fev. 2019.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Atelier Editorial, 2009.

GUEDES, Taffarel Bandeira. **Rachel de Queiroz no Romance de 30**: um estudo da obra e da fortuna crítica. 2017. 188 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

GUIDIN, Márcia Lígia. **Modernismo no Brasil - a 2ª geração - O Romance de 30**. 2013. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/modernismo-no-brasil---a-2-geracao-o-romance-de-30.htm>> Acesso em: 18 fev. 2019.

HOUAISS, Antonio. **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

KALMBACH, Jean-Michel. **La grammaire du français langue étrangère pour étudiants finnophones**. Finlândia: 2017. Disponível em: <<http://research.jyu.fi/grfle/accueil.html>> Acesso em: 27 dez. 2019.

LANDIM, Teoberto. O romance de 30 no Nordeste: Influências do Modernismo e contribuições para outras gerações. In: **Modernismo: 80 anos**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2002.

LYRA, Regina Maria Tavares. **Explicar é preciso? Notas do tradutor**: Quando, como e onde. Fragmentos, v. 8 n. 1, p. 73/87 Florianópolis/ jul - dez/ 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6039/5609>> Acesso em: 26 dez. 2019.

MARTINS, Luane. **O ato de escrever e de se reescrever**: um foco em Rachel de Queiroz. 2016. 81 f. (Dissertação) Programa de Mestrado em Crítica Cultural do Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia. Lagoinhas, 2016.

MEMÓRIAS DE CEM ANOS. **Diário do Nordeste, Fortaleza, 11 de fevereiro de 2015**. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/regiao/memorias-de-cem-anos-1.1217405>> Acesso em: 20 de fev. 2019.

NERY, Hermes Rodrigues. **Presença de Rachel**. Ribeirão Preto: Funpec Editora, 2002.

NÓBREGA, Jacqueline. Campos de Concentração no Ceará. 2017, **Diário do Nordeste**. Disponível em: <<http://plus.diariodonordeste.com.br/campos-de-concentracao-no-ceara/>> Acesso em: 01 abr. 2019.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação. Tradução de Meta Elisabeth Zipsler. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

PYM, Antony. **Explorando teorias da tradução**. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017

QUEIROZ, Rachel. **O Quinze**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.  
\_\_\_\_\_. *L'année de la grande sécheresse*. Trad. Didier Voïta e Jane Lessa. Paris: Stock, 1986.

\_\_\_\_\_. *La terre de la grande soif*. Trad. Paula Anacaona. Paris: Editions Anacaona, 2014.

RAMOS. Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Martins, 1969.

REGO, José Lins. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RIBEIRO, Silvana e PAIM, Marcela. “Pipa” e “amarelinha” na área do “falar baiano” numa perspectiva diageracional . In **A fala nordestina**: entre a sociolinguística e a dialetologia [livro eletrônico]. Organização de Norma da Silva Lopes, Silvana Silva de Farias Araújo, Raquel Meister Ko.Freitag. – São Paulo: Blucher, 2016.



ROBERT, Paul. **Le nouveau Petit Robert Grand Format**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.

ROMÃO, Tito Lívio. **As versões alemã e francesa de “O quinze” de Rachel de Queiroz: transferências culturais à luz da teoria do escopo e da abordagem funcionalista da tradução**. *Cultura e Tradução* v. 5, n. 1 (2017). Disponível em <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ct/article/view/38539>> Acesso em: 03 abr. 2019.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.

SANTANA, Joyce. **Narrativas do sertão e percursos mnemônicos em O Quinze, de Rachel de Queiroz**. 2013. 84 f. Dissertação (Mestre em Literatura e Diversidade Cultural). Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2013.

SCOVILLE, André Luiz Martins Lopez de. **Literatura das Secas: Ficção e História**. 2011. 240 f. Tese Doutoral. Universidade Federal do Paraná, Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. Sobre línguas e palavras. *In: Clássicos da teoria da tradução: alemão-português*. Tradução de Ina Emmel. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 2001.

SCHWAMBORN, Ingrid, SOARES, Maria Elias e BEZERRA, José Augusto. **Um novo olhar sobre O Quinze de Rachel de Queiroz**. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Tradução, Ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TOLEDO, Maria Rita de Almeida. Traduições culturais do livro como pensamos, da coleção atualidades pedagógicas (1933-1981). *In: História da Educação*, ISSN-e 2236-3459, Vol. 17, Nº. 39, 2013, págs. 57-78. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4157276>> Acesso em: 09 fev. 2020.

THEODOR, Erwin. **Tradução: Ofício e arte**. São Paulo: Cultrix, 1976.

TORRES, Marie-Hélène. **Best-sellers em tradução: o substrato cultural internacional**. *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, v.11, n. 2, Dec. 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2009000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000200006)> Acesso em: 20 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. **Traduzir o Brasil literário: Paratexto e discurso de acompanhamento**. v. 1. Tubarão: Copiart, 2011.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução de Laureano Pelegrini, et. al. Bauru: EDUSC, 2002.

**APÊNDICES**

## APÊNDICE 1

### NOTAS DE RODAPÉ DOS TERMOS CITADOS NAS TABELAS 1, 2 E 3

#### VOCABULÁRIO DA FLORA:

- **Caatinga:** Végétation caractéristique du sertão du Nordeste brésilien, composée d'arbustes surtout épineux et de cactus. Tradução: Vegetação característica do sertão do Nordeste brasileiro, composta principalmente de arbustos espinhosos e de cactus;
- **Mandacaru:** Grand cactus, presque de la taille d'un arbre, à nombreuses branches. Tradução: Grande cacto, quase do tamanho de uma árvore, com vários galhos;
- **Manipêba:** autre nom du manioc. Tradução: outro nome da mandioca;
- **Pau-branco:** Arbre apparenté à l'acacia (*Piptadenia moniliformis*), aux fleurs jaunes et dont le fruit est une gousse qui renferme des graines. *Pau-branco* signifie "bois blanc". Tradução: Árvore parecida com a acácia (*Piptadenia moniliformis*), de flores amarelas e cujo fruto parece uma vagem contendo sementes;
- **Pé de turco:** Petit arbuste épineux à fleurs jaunes et odorantes (Pé de turco signifie "arbre de turc". On appelle aussi "épine de Jérusalem", dans le Nord-est). Tradução: Pequeno arbusto espinhoso, de flores amarelas e perfumadas (Pé de turco significa "árvore de turco". É chamada também de "espinho de Jerusalém", no Nordeste);
- **Raiz de mucunã:** plante légumineuse dont le contact des gousses provoque une violente irritation. Espèce de haricot sauvage (*Mucuna pruriens* et *Dioclea glabra*). Tradução: planta leguminosa cujo contato com suas vagens provoca uma forte irritação. Espécie de feijão selvagem;
- **Umarizeiras:** Arbre des pays chaud, aux fruits comestibles, dont le bois léger est utilisé en menuiserie ou comme moyen de chauffage, charbon, etc (*Poraqueiba paraensis*). Tradução: Árvore de países quentes, de fruto comestível, sua madeira leve é utilizada na marcenaria e como meio de aquecimento, carvão, etc (*Poraqueiba paraensis*).

**VOCABULÁRIO DA FAUNA:**

- **Boto:** Cétacé d'eau douce appelé aussi *solatie*, de la famille des dauphins, à qui l'on attribue des comportements fabuleux (Tradução: Cetáceo de água doce, do gênero *solatie*, da família dos golfinhos a quem se atribui comportamentos fabulosos);
- **Tejuaçu:** Genre de gros lézard (Tradução: Espécie de grande lagarto).

**VOCABULÁRIO DOS ALIMENTOS:**

- **Cachaça:** Eau-de-vie de canne à sucre, très populaire au Brésil” (Tradução: Cachaça feita de cana de açúcar, muito popular no Brasil).

## APÊNDICE 2

## TRECHOS DO CORPUS ONDE APARECEM OS TERMOS ANALISADOS

Referência	Trechos selecionados
1.	— Tem umas ainda pior... Carece é carrapaticida muito... E as reses assim fracas... (p. 21)
	T1: J'en ai vu des pires... <u>Ce qu'il faudrait</u> , c'est une bonne dose d'insecticide, et puis faibles comme eles sont... (p. 12)
	T2: Ce n'est pas la pire... <u>Ce qu'il nous faut</u> , c'est de l'anti-tique et pas qu'un peu... Et puis, aibles comme sont les bêtes... (p. 18)
2.	— Inda por cima do verãozão, diabo de tanto carrapato... Dá vontade é de deixar morrer logo! (p. 21)
	T1: En plus de ce satané été, se plaignait Vicente, voilà cette cochonnerie de tiques... Ça donne envie de laisser crever tout de suite ! (p. 12)
	T2: Comme si cet été interminable ne suffisait pas ! se plaignait Vicente. On doit se coltiner ces saletés de tiques par-dessus le marché... Ça donne envie de tout laisser crever tout de suite ! (p. 18)
3.	— Ele já está fazendo a trouxa. Diz que vai pro Ceará e de lá embora pro Norte... (p. 21)
	T1: Il est déjà à faire son balluchon. D'après ce qu'il dit, il va à Ceará <sup>1</sup> et ensuite vers le nord... (p. 13)
	T2: Il est déjà en train d'emballer son barda. Il dit qu'il va à Fortaleza et ensuite vers le Nord... (p. )
4.	— Ainda aqui? Eu já fazia você na cidade! (p.23)
	T1: Encore par ici ? Je te croyais déjà rentrée en ville (p. 15)
	T2: Encore par ici ? Je te croyais en ville. (p. 22)
5.	— Que sol horrível! Não sei como não cega a gente... Já estou preta e descascando, só do mormaço. (p.24)
	T1: Quel horrible soleil ! Je me demande comment il ne nous a pas encore tous rendus aveugles... J'ai déjà la peau toute noire et je pèle rien qu'à la chaleur... (p. 15)

	T2: Quel horrible soleil ! Je me demande comment il ne nous a pas encore tous rendus aveugles... Et ce vent chaud... J'en ai la peau toute noire et toute craquelée, dit Conceição. (p. 22)
6.	— Depois você manda curtir pra mim, não manda, Cente? A bichinha tão bonitinha, tão lanzuda! Dá pra fazer um tapete, ou uma manta de sela! (p. 31)
	T1: Après, tu la feras préparer pour moi, hein, 'Cente ? Une petite bête si jolie, avec tellement de laine ! On peut en faire un tapis ou bien une couverture de selle ! (p. 23)
	T2: Après, tu la feras préparer pour moi, hein, 'Cente ? Une brebis si mignonne, toute laineuse ! On pourra en faire un joli tapis ou bien une couverture de selle! (p. 34)
7.	— Boa tarde, compadre. Abanque-se! (p. 32)
	T1: Bonsoir compère. Asseyez-vous donc. (p. 24)
	T2: Bonsoir, compadre. Asseyez-vous donc. (p. 35)
8.	— Inhor sim... A dona mandou soltar o gado... Hoje mesmo abri as porteiras... (p. 32)
	T1: Oui, m'sieur... La patronne m'a dit de lâcher les bêtes... Aujourd'hui même, j'ai ouvert les barrières. (p. 24)
	T2: Oui, m'sieur... La patronne m'a dit de libérer les bêtes... J'ai ouvert les barrières aujourd'hui...
9.	— Mas, Chico, eu tenho tanta pena da minha barraquinha! Onde é que a gente vai viver, por esse mundão de meu Deus? (p. 35)
	T1: Mais, Chico, gémit-elle, cela me fait tellement mal quando je pense à ma petite maison ! Où est-ce qu'on va vivre, sur toute cette terre du Bon Dieu ? (p. 27)
	T2: — Mais, Chico, gémit-elle, ça me fait tellement mal d'abandonner ma petite maison ! Où est-ce qu'on va vivre, sur toute cette terre du Bon Dieu ? (p. 39)
10.	— Em todo pé de pau há um galho mode a gente armar a tipoia... E com umas noites assim limpas até dá vontade de se dormir no tempo... Se chovesse, quer de noite, quer de dia, tinha carecido se ganhar o mundo atrás de um gancho? (p. 35)
	T1: Dans tous les arbres, on trouve une branche pour accrocher son hamac... Et avec des nuits aussi claires qu'aujourd'hui, on a presque envie de dormir à la belle étoile... S'il pleuvait, de jour ou de nuit, est-ce qu'on aurait besoin de courir le monde après son toit ? (p. 28)

	T2: On trouvera toujours une branche d'arbre pour accrocher notre hamac... Et avec des nuits aussi claires, on a presque envie de dormir dehors ! Est-ce qu'on aurait besoin de courir le monde après un toit si seulement il pleuvait rien qu'un peu ? (p. 39)
11.	— Ô Mocinha! Vê se tu dás um pirão de peixe a este menino que anda em tempo de me comer os peitos! (p. 38)
	T1: Eh Mocinha, occupe-toi de donner une bouillie de poisson au petit, il va finir par me manger la poitrine ! (p. 31)
	T2: Mocinha ! Occupe-toi de donner une bouillie de poisson au petit, il va finir par me manger les seins ! (p. 43)
12.	— Besteira, mulher!... Tomei nada! Matei o bicho! A vontade que eu tinha era estar mesmo bebinho, pra me esquecer de tudo quanto é desgraça!... (p. 39)
	T1: Sottises, femme !... Je n'ai rien pris ! J'ai juste bu un coup ! Pourtant, ce n'est pas l'envie qu me manquait de me saouler, pour oublier toute cette misère... (p. 32)
	T2: Qu'est-ce que tu racontes, femme ! Je n'ai rien pris ! Je me suis juste rafraîchi le gosier ! Pourtant, ce n'est pas l'envie qui me manquait de me saouler, pour oublier toute cette misère... (p. 44)
13.	— Não tinha água mode lavar... (p. 44)
	T1: Il n'y avait pas d'eau pour la laver..., explique Mocinha (p. 37)
	T2: Il n'y avait pas d'eau pour la laver..., explique Mocinha. (p. 51)
14.	— Chico, vê se tu arranja uma aguinha pro café... (p. 44)
	T1: Chico... essaie de voir de nous trouver un peu d'eau pour le café...
	T2: Chico, essaie voir de nous trouver un peu d'eau pour le café...
15.	— Mãe, eu queria comer... me dá um taquinho de rapadura! (p. 45)
	T1: Maman, je voudrais manger... donne-moi un petit bout de cassonade !
	T2: Maman, je veux manger... donne-moi un petit bout de cassonade !
16.	— Ai, pedra do diabo! Topada desgraçada! Papai, vamos comer mais aquele povo, debaixo desse pé de pau? (p.45)
	T1: Aïe ! C'est bien le diable ! On ne pouvait pas tomber plus mal ! Papa, on va manger avec ces gens, sous cet arbre ?

	T2: Par tous les diables ! Quelle malchance ! Papa, on va manger sous cet arbre avec ces gens ?
17.	— De mal dos chifres. Nós já achamos ela doente. E vamos aproveitar, mode não dar para os urubus. (p. 46)
	T1: Du mal des cornes. Elle était déjà malade quand nous l'avons trouvée. Et on va en profiter, histoire de ne pas la laisser aux urubus <sup>1</sup> .
	T2: Du mal des cornes. Elle était déjà malade quando on l'a trouvée. Et on va en profiter, histoire de ne pas la laisser aux urubus.
18.	— E vosmecês têm coragem de comer isso? Me ripuna só de olhar... (p. 46)
	T1: Et vous avez le courage de manger ça ? Ça me repugne rien que de regarder.
	T2: Et vous avez le courage de manger ça ? Ça me répugne rien que de regarder !
19.	— Faz dois dias que a gente não bota um de-comer de panela na boca... (p. 46)
	T1: Cela fait deux jours, explique l'autre calmement, que l'on ne s'est rien mis sous la dent.
	T2: Cela fait deux jours que l'on ne s'est rien mis sous la dent... expliqua l'autre avec résignation.
20.	— Por isso não! Aí nasargas eu tenho um resto de criação salgada que dá para nós. Rebolem essa porqueira pros urubus, que já é deles! Eu vou lá deixar um cristão comer bicho podre de mal, tendo um bocado no meu surrão! (p. 46)
	T1: Alors, non ! Là, dans mon chargement, il me reste de la viande salée, il y en a assez pout tout le monde. Jetez cette cochonnerie aux urubus, puisqu'elle est déjà à eux ! C'est bien moi qui vais laisser des chrétiens manger une bete pourrie de maladie, quando j'ai du bon dans mes sacoches !
	T2: Alors ça, non ! Dans mes paniers, il me reste un bout de viande salée, il y en aura assez pour tout le monde. Jetez cette cochonnerie aux vautours, elle n'est plus bonne que pour eux ! Est-ce que je vais laisser des chrétiens manger une bête pourrie, quand j'ai ce qu'il faut dans mes sacoches ?
21.	— Mãezinha, cadê a janta? (p. 52)
	T1: Maman, quand est-ce qu'on mange ?
	T2: Maman... Quand est-ce qu'on mange ?



22.	— Vai dormir, diacho! Parece que tá espritado! Soca um quarto de rapadura no bucho e ainda fala em fome! Vai dormir! (p. 53)
	T1: Va dormir, sale gosse ! A croire qu'ils ont le diable au corps ! Ça s'enfile un morceau de cassonade dans l'estomac et après, ça ose encore avoir faim ! Va dormir !
	T2: Va dormir, petit démon ! À croire qu'il est habité ! Ça s'enfile un morceau de cassonade dans le bec et ça ose encore avoir faim ! Va dormir !
23.	— “Tô tum fome! Dá tumê!” (p. 54) “Mãe, dá tumê...” (p. 56) Titia! Titia! Eu téo você! (p. 56)
	T1: Z'ai faim ! Ze veux manzer ! Maman, ze veux manzer ! Tati ! Tati ! Ze te veux !
	T2: Z'ai faim ! Ze veux manzer ! Maman, ze veux manzer !... Tatie ! Tatie ! Ze te veux ! criait-il d'une voix douloureuse.
24.	— Inhora? (p. 57)
	T1: Vous dites, m'dame ? (p. 51)
	T2: Vous dites, m'dame ? (p. 69)
25.	— Que foi, Josias? Você anda abestado, ou isso é ruindade? Que foi que andou fazendo? (p. 58)
	T1: Eh bien quoi, Josias, que s'est-il passé ? Tu es dans la lune ou c'est exprès par méchanceté ? Qu'est-ce que tu fabriquais ? (p. 53)
	T2: Eh quoi, Josias, qu'est-ce que tu faisais ? Tu es dans la lune ou c'est par méchanceté ? Qu'est-ce que tu fabriquais ?
26.	— Tem mais jeito não... Esse já é de Nosso Senhor... (p. 60)
	T1: Il n'y a plus de moyen, non... Il est déjà à Notre-Seigneur... (p. 54)
	T2: Rien à faire... Il est déjà à Notre-Seigneur...
27.	— Pois, meu filho, vá até aquela casa ver se arranja um tiquinho de água mode consertar e lavar...

	T1: Eh bien, mon enfant, va jusqu'à cette maison, voir si tu peux trouver un peu d'eau pour les préparer et les laver
	T2: Va jusqu'à cette maison, voir si tu peux trouver un peu d'eau pour les préparer et les laver, va, mon enfant ! (p. 88)
28.	— Qual nada! Seu Vicente é pessoa muito divertida... É naquela labuta, mas sempre tirando prosa com um, com outro... É um moço muito sem bondade... Dizedor de prosa como ele só!... (p. 62)
	T1: Lui ? Pas du tout ! Seu Vicente est quelqu'un qui aime bien rire,, Il travaille dure là-bas mais toujours prêt à bavarder avec l'un ou l'autre... et pas fier du tout, avec ça... En plus, il a la langue bien pendue !... (p. 56)
	T2: Sûrement pas ! M'sieur Vicente, c'est quelqu'un qui sait s'amuser... Sûr qu'il travaille comme une bête, mais il taille toujours le bout de gras à gauche, à droite... C'est un garçon sans prétention... Et pour raconter des anecdotes, il n'y a que lui ! (p. 74)
29.	— O povo ignora muito... se tiver, pior pra ela... Que moço branco não é pra bico de cabra que nem nós... (p. 62)
	T1: Les gens ne savent pas grand-chose... Si oui, c'est tant pis pour elle... Un Blanc n'est pas fait pour des museaux de chèvre comme nous... (p. 56)
	T2: On ne sait pas grand-chose... Si oui, c'est tant pis pour elle ! Un Blanc, c'est pas fait pour des animaux comme nous... (p. 75)
30.	— Botei pra fora. Aquilo era uma mundiça. Não me dava interesse; só sabia quebrar louça e namorar... (p. 73)
	T1: Je l'ai fichue dehors. C'était une bonne à rien. Elle avait toujours la tête ailleurs ; casser la vaisselle et faire les yeux doux, c'est tout ce qu'elle savait ! (p. 68)
	T2: Je l'ai fichue dehors. C'était une plaie. Elle avait toujours la tête ailleurs ; casser la vaisselle et faire les yeux doux, c'est tout ce qu'elle savait faire ! (p. 89)
31.	— Não vim pedir esmola, dona; eu careço é de ver o delegado daqui... (p. 84)
	T1: Je ne viens pas vou demander l'aumône, Dona, explique-t-il de as voix lente et douloureuse ; ce que je veux, c'est voir le commissaire d'ici.
	T2: Je ne viens pas vous demander l'aumône, dona, expliqua-t-il d'une voix lente et douloureuse ; je voudrais voir le commissaire...

32.	<p>— Eu vim falar ao senhor mode um filho meu, que desde ontem tomou sumiço. Nós ficamos na estrada, eu assim, variando, muito fraco... e ele veio vindo até aqui. Quando de manhã cacei o menino, não teve quem desse notícia. (p. 84)</p>
	<p>T1: Je suis venu pour vous parler d'un de mës enfant aqui a disparu hier.. Nous étions restés sur lar oute, moi, pas bien du tout, à moitié mort de faiblesse..., et lui, il a continue jusqu'ici. Ce matin, quando je me suis mis à sa recherche, personne n'a pu me donner de ses nouvelles.</p>
	<p>T2: Je suis venu vous parler rapport à un de mes enfants qui a disparu depuis hier. Nous avopns fait halte sur la route, moi, divaguant, à moitié mort de faiblesse... Et lui, il a continué jusqu'ici. Ce matin, quand je me suis mis à sa recherche, personne n'a pu me donner de ses nouvelles.</p>
33.	<p>— Assim comprido, magrinho, a cara chupada... está dentro dos doze anos... (p. 84)</p>
	<p>T1: Grand comme ça, maigrichon, le museau allongé... il est dans les douze ans.</p>
	<p>T2: Grand comme ça, maigrichon, le museau allongé... Il va sur ses douze ans...</p>
34.	<p>— Inhor sim... Eu também, assim que olhei pra vosmecê, disse logo comigo: este só pode ser o compadre Luís Bezerra... Mas pensei que não se lembrava mais de mim... (p. 85)</p>
	<p>T1: Oui, M'sieur... Moi aussi, dès qu je vous ai vu, je me suis tout de suite dit : ça ne peut être que mon compère Luiz Bezerra... Mais je pensais que vous ne vous souveniez plus de moi...</p>
	<p>T2: Oui, m'sieur... Moi aussi, dès que je vous ai vu, j'ai tout de suite pensé : ça ne peut être que mon compadre Luis Bezerra... Mais je me suis dit que vous ne vous souveniez plus de moi...</p>
35.	<p>— Luís, traz o compadre aqui, pra botar qualquer coisa no estômago! (p. 86)</p>
	<p>T1: Luis, viens ici avec le compère, qu'il se mette quelque chose dans le ventre! (p. 82)</p>
	<p>T2: Luis, viens ici avec le compadre, qu'il se mette quelque chose dans le ventre! (p. 106)</p>
36.	<p>— Sossegue, comadre, já mandei caçar seu filho. Se estiver por cima do chão, se acha... (p. 87)</p>
	<p>T1: Soyez tranquille, commère, je viens d'envoyer chercher votre fils. S'il est quelque part sur cette terre, on vous le retrouvera... (p. 83)</p>

	T2: Soyez tranquille, comadre, je viens d'envoyer chercher votre fils. S'il est quelque part sur cette terre, on vous le retrouvera... (p. 107)
37.	— É... Pode ser... Boto tudo nas suas mãos, minha comadre. O que eu quero é arribar. Pro Norte ou pro Sul... (p. 107)
	T1: Oui... Peut-être... Je remets tout entre vos mains, ma comadre. Ce que je veux, c'est partir d'ici. Vers le nord ou vers le sud... (p. 103)
	T2: Oui... Peut-être... Je remets tout entre vos mains, ma comadre. Ce que je veux, c'est partir d'ici. Vers le Nord ou vers le Sud... (p. 135)
38.	— Olhe, sua perguntadeira, se você quer mesmo ir, vá-se vestir. Não se ponha depois com empalhe... (p. 114)
	T1: Écoute, petite questionneuse, si tu veux vraiment venir avec moi, va t'habiller. Après ça, ne commence pas à traîner... (p. 110)
	T2: Écoute, mademoiselle l'Indiscrète, si tu veux vraiment venir avec moi, va t'habiller. Ne commence pas à traîner... (p. 144)
39.	— Já, inhor sim. Indagorinha. Quando o compadre estava jantando. (p. 117)
	T1: Oui, m'sieur, oui. Juste maintenant. Pendant que vous étiez em train de dîner. (p. 114)
	T2: Oui, m'sieur. À l'instant. Pendant que vous dîniez. (p. 148)
40.	— Ah! a Badinha! Óia a Badinha! (p. 123)
	T1: Ah, c'est Ma'aine ! Rega'de, Ma'aine ! (p. 120)
	T2: C'est ma'aine ! Rega'de, c'est ma'aine !
41.	— Está, inhora sim... Mas, a bem dizer, é mesmo que não estar, porque de-comer não serve mais para ele... Não engole mais nada... Eu é que estou com uma fraqueza, em tempo de dar um passamento... ainda não botei um bocado na boca, hoje... (p. 125)
	T1: Si, m'dame... Mais, à dire vrai, c'est pareil que s'il n'avait pas faim. Le manger, ça ne lui sert plus à rien... Il ne veut plus avaler... Par contre, c'est moi qui ai une faiblesse, je sens que je vais me trouver mal... Je ne me suis encore rien mis sous la dent, aujourd'hui... (p. 123)
	T2: Si, m'dame... Mais, à dire vrai, c'est pareil que s'il n'avait pas faim. Le manger, ça ne lui sert plus à rien... Il ne veut plus avaler... Par contre, c'est moi qui ai une faiblesse, je sens que je vais me trouver mal... Je ne me suis encore rien mis sous la dent, aujourd'hui... (p. 160)

42.	— Ora, se não morre! Aquilo é um curral da fome, doninha! (p. 126)
	T1: Ça, c'est à voir, si personne ne meurt ! Là-bas, c'est un vrai enclos à famine, ma petite dame ! (p. 123)
	T2: Ça, c'est à voir, si personne ne meurt ! Cet endroit, c'est un vrai enclos à famine, ma bonne dame ! (p. 160)

## APÊNDICE 3

ENTREVISTA COM PAULA ANACAONA<sup>1</sup>, TRADUTORA DE *O QUINZE*

Carolina Alves (doravante C.A.): Em que momento você descobriu o romance *O Quinze* de Rachel de Queiroz?

Paula Anacaona (doravante P.A.): Meu primeiro contato com a literatura regionalista foi com José Lins do Rêgo. E na verdade, *O Quinze*... eu não me lembro bem quando o descobri.

C.A.: Em que momento você quis traduzi-lo?

P.A.: Eu inaugurei a editora em 2009/2010, focada na literatura marginal, ou seja, a literatura da periferia de São Paulo. Mas depois, eu também quis mostrar outro Brasil para o público francês pois eu vi que, já que a favela é bem o clichê do Brasil, já que eu mostro a outra cara da favela através desses livros, eu queria também mostrar outro Brasil. Eu acho que eu tenho um gosto pessoal pela periferia, ou talvez pelas minorias, pois eu acho que o Nordeste pode ser considerado uma minoria, no sentido de que você não o vê muito na grande mídia nacional. Quando se vê o nordestino na grande mídia nacional, ele aparece um pouco na forma de clichê. Então, eu me interessei por isso. A terceira razão foi que eu pessoalmente gostava muito desses livros. Como na França eu tenho uma formação bastante clássica, literária clássica, eu li muito Maupassant, Flaubert, Balzac, etc, eu acho que Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo são também os clássicos da literatura no Brasil. Eu fiquei muito feliz também de mostrar ao público francês esses autores clássicos e também mostrar que os Brasileiros escrevem há muito tempo, porque às vezes eu me deparei com reações dos Franceses do tipo “... em 1930, o Brasileiro escrevia?!”. Em 1930, para o Francês, o Brasil era índio, ou essa coisa de escravidão. Então, eu achei importante mostrar que, em 1930, o Modernismo, que na França é bem famoso, também existia no Brasil e que teve uma repercussão muito forte. Então, eu achava isso muito importante.

C.A.: Você lembra de seu primeiro contato com o povo nordestino, com o Nordeste?

P.A.: Com o Nordeste, foi em 2005.

C.A.: E você já havia lido literatura nordestina?

PA. Não. Justamente, foi ao mesmo tempo. Como eu sabia que eu ia passar férias no Nordeste, eu disse “*bom... eu vou ler um livro*”. Eu estava no Rio e em uma livraria, foi-me aconselhado o livro *Menino de engenho*. Foi aí que eu comecei. Depois, eu li bastante livros dessa área e alguns mais contemporâneos como Raimundo Carrero.

C.A.: Todas essas suas leituras evidentemente influenciaram suas traduções?

P.A.: Sim, evidentemente. Primeiro, eu sou francesa e depois eu sou urbana. Eu moro em Paris. Então, é verdade que, no começo, quando eu lia esses livros, sobretudo como leitora, tinha muitas palavras que eu não entendia, mas como eu tenho costume de ler em línguas estrangeiras e mesmo quando tem uma palavra que você não conhece, a gente entende mais ou menos o sentido. Mas, quando você faz uma leitura para traduzir, existem muitas ferramentas para se

descobrir os sentidos das palavras. É verdade que têm algumas palavras que não são mais usadas, que foram difíceis para eu achar. Mas hoje com a Internet você acha de tudo. Tem também o dicionário do Câmara Cascudo, que descobri com a ajuda de Raimundo Carrero. E quando eu traduzi *Fogo Morto*, eu mandei vários e-mails para o Carrero perguntando para ele: “... você conhece isso?”. Às vezes, ele as conhecia, às vezes não. Dizia: “ah... isso é fora do paraibano, eu não sei” (rsrs). E aí eu pesquisei, pesquisei...

C.A.: Quando você decidiu fazer a tradução de *O Quinze*, você leu primeiramente a tradução ou o original? E que tipo de desafio você visualizou na sua leitura para a sua tradução?

P.A.: Eu acho que eu o li primeiro em português. Depois eu soube que Rachel de Queiroz era representada pela agente literária Lúcia Riff, que eu conheço. Eu o li em português, acho que ela me deu o livro, e depois eu soube que tinha uma tradução em francês. Então, eu comprei em um sebo a tradução em francês do livro. A tradução não era ruim. Os pequenos erros que percebi estavam mais ligados às dificuldades de pesquisa na época. Então, as palavras um pouco mais complicadas, ela (a tradução) falha algumas vezes. Mas no geral, era uma boa tradução. Então, eu me apoiei nessa tradução. Eu traduzia e quando eu tinha alguma dificuldade, eu ia ver como ela (a primeira tradutora) tinha traduzido. Aliás, se eu me lembro bem, eu escrevi para a Jane Lessa<sup>2</sup>...

C.A.: ... e Didier Voïta<sup>3</sup>?

P.A.: Isso, só que com o Didier Voïta, eu nunca consegui contato com ele. Bom, eu o encontrei uma vez, mas de fato, eu fiz a tradução, mas nunca comparei a minha com a deles. Então, não sei se tem muitas coisas em comum. Mas foi uma ajuda.

C.A.: E você pode me dar um exemplo concreto das possíveis dificuldades para essa tradução, por exemplo, o vocabulário da flora, dos nomes das árvores?

P.A.: Não, justamente porque foi mais com esse tipo de palavras que eu acho que eles (os primeiros tradutores) erraram, na minha opinião. Mas eu lembro que na época tinha uma moda, porque às vezes tem moda na tradução, que era para traduzir tudo, por exemplo, eles traduziram a palavra *cajueiro* por uma palavra que nenhum Francês vai conhecer. Nesses casos, eu preferi manter a palavra em português. Já que o francês não conhece, melhor dar assim um “*gostinho*” um pouco brasileiro do que colocar uma palavra em francês que não vai transmitir nenhuma imagem para o leitor.

C.A.: O que você achou de mais complicado ao traduzir *O Quinze*?

P.A.: Na verdade, o livro em si eu não o achei muito complicado. Já tive livros bem mais complicados para traduzir, por exemplo, *Fogo Morto*<sup>4</sup>. O que eu mais gosto em Rachel de Queiroz é que a escrita dela é muito limpa, simples, como se fosse assim um pouco “*nua*”. Eu acho muito lindo, aliás, eu fiquei tão surpresa quando eu soube que ela escreveu esse livro quando ela tinha 18 anos. Ainda hoje, eu não entendo como ela conseguiu. A escrita dela é no “essencial”. Por exemplo, José Lins do Rêgo faz muitas digressões, já a Rachel não. Ela é muito concentrada nessa história, ela vai não colocar palavras que seriam “*demais*”. Para mim é o essencial, uma simplicidade.

C.A.: Ao traduzir *O Quinze* você recorreu a que fontes específicas?

P.A.: O dicionário do *Cascudo* que eu já tinha na época. Tem a Internet, então você digita a expressão no Google, e principalmente sobre o Nordeste, sempre vai ter um blog de um “cara” apaixonado pelo Nordeste e que vai colocar a expressão da sua infância. Você acha um monte de blogs assim. É verdade que não é sempre uma coisa certa (uma informação confiável). Se for um blog assim, eu tento verificar, e se são duas ou três pessoas que falam a mesma coisa, aí eu posso acreditar que seja verdade. Sobretudo no blog, eu não vou confiar numa fonte só. Eu vou tentar ter várias. E eu usei também uma edição do *Menino de Engenho* que tinha um glossário no final, da edição de José Olympio. Então, eu usei esse glossário, mas eu não me lembro se foi muito útil. O Aurélio também eu usei muito, principalmente o CD-ROM. Mas hoje como não tem mais o CD-ROM, eu uso bastante o dicionário on-line.

C.A.: Quanto tempo você levou para traduzir *O Quinze*?

P.A.: Bom, o problema é que às vezes eu faço muitos trabalhos ao mesmo tempo. Sou tradutora, editora e faço traduções técnicas também. Então acho que ao todo, mesmo com todas as outras atividades, foram uns quatro a cinco meses. E eu me lembro que nessa época eu tinha um estagiário, que me ajudou a fazer o pequeno dossiê que tem no começo do livro. Então, foram uns cinco meses.

C.A.: Por que você decidiu por esse título?

P.A.: Bom, os títulos geram sempre perguntas. Os tradutores sempre me fazem essas perguntas sobre os títulos: “Por que você mudou o título?”, “Por que você não muda?”. Eu acho que cada país tem suas referências e para nós 1915 é a Primeira Guerra Mundial. Então, se você colocar como título de um livro “1915”, todo mundo vai pensar que a história se passa em Verdun, ou na Alemanha, essa coisa da guerra. Então realmente, não tem como fazer uma referência ao Nordeste, à seca. Mesmo entre os paulistas e cariocas, eles não têm a mínima ideia de que houve uma seca em 1915. Talvez para eles também existe uma falta de contexto, mas para nós não é só uma falta de contexto, acaba sendo um contexto errado. No começo, eu já sabia que ia mudar o título. *L’année de la grande secheresse* é um título muito bom porque justamente ele diz tudo, mas em termos de copyright você não tem o direito de colocar o mesmo título para a mesma autora. E também seria muito confuso para a questão de bibliografia. Logo, eu tive que procurar mudar esse título. Eu quis justamente colocar no título a questão da seca, a questão da terra. Não lembro como foi que eu cheguei a esse título, mas foi assim, procurando algo sobre a terra, esses temas. Para *João Miguel*, eu realmente não mudei de título, mas depende. *Fogo morto* eu mudei, pois para José Lins do Rêgo quer dizer o fogo do bueiro, da fazenda, não tinha como traduzir com a mesma referência, então eu coloquei *Crépuscules* porque tem muito mais a ver com o fim da vida, fim da família... essas coisas. *Menino do engenho* eu também mudei... então depende.

C.A.: E quanto às ilustrações, às xilogravuras, que ao meu ver, remetem bastante ao Nordeste, como foi a decisão de inserir as xilogravuras na sua edição?

P.A.: Porque quando eu decidi fazer essa coleção sobre o Nordeste, eu já sabia que as xilogravuras têm realmente um papel muito importante para a literatura. Dessa forma, eu decidi ilustra-los. Porém, hoje eu mudei um pouco, não ilustro tanto os meus livros. Eu gostei do André Diniz<sup>5</sup>, pois ele é um ilustrador, moderno e me pareceu que ele dava um lado moderno à xilogravura clássica. É verdade que o Brasileiro ao ver uma xilogravura, ele a associa ao Nordeste, só que o Francês não sabe disso. Para o Francês era mais uma coisa gráfica, um objeto bonito. De qualquer forma, foi também uma oportunidade de mostrar algo a mais sobre o Brasil,



não apenas a literatura. É essa a intenção dos “dossiês” que apresento no começo e no final dos livros: mostrar um pouco mais da cultura brasileira, de história, geografia.

C.A.: Em relação à política editorial, como ela aparece, ao seu ver, na tradução de *O Quinze*?

P.A.: Realmente, não se deu. Se eu tivesse feito essa tradução para outra editora, eu teria enviado a mesma. Realmente, a política editorial se vê nas escolhas do livro, mas para essa tradução, eu não teria mudado nada.

C.A.: Você pensa em traduzir outros romances do Nordeste do Brasil?

P.A.: Bom, eu já publiquei vários. Têm esses dois da Rachel, esses dois do José Lins, dois do Raimundo Carrero, *Bernarda Soledade* e *Sombra Severa*. Eu escrevi esse pequeno livro sobre o Jorge Amado e outro sobre Maria Bonita... sobre o Nordeste por enquanto só isso. Depois eu publiquei Conceição Evaristo, mas que é mais Minas Gerais. Por enquanto, em termos de futuro, não tenho outro projeto e, para dizer a verdade, é mais fácil vender a “favela” do que vender o “Nordeste”.

C.A.: Isso aqui na França ou a nível mundial? Você vende mais “favela”?

P.A.: A nível mundial, eu não sei. É mais na França. Apesar das pessoas gostarem desse tipo de livro clássico, as pessoas querem conhecer o Brasil moderno. Então, por enquanto, não tenho outros projetos.

C.A.: Que resposta você teve aqui do público francês para a sua tradução de *O Quinze*?

P.A.: *La terre de la grande soif*, ele teve uma repercussão boa porque também eu apresentei Rachel de Queiroz como a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Letras, como uma mulher que foi traduzida em vinte idiomas, enfim, eu fiz um pouco de propaganda. Então funcionou bem. Mas, por exemplo, com *João Miguel* não funcionou tão bem porque as pessoas que querem conhecer um clássico, eles vão comprar *La terre de la grande soif*, e como é o romance mais importante da Rachel, as pessoas com os dois livros em mãos me perguntam “... *Qual dos livros você me aconselha?*”, eu digo: “... *bom, La terre de la grande soif é o clássico dela*”, então eles acabam comprando esse último e deixam de lado o *João Miguel*. Então, eu acho que é esse o problema quando você publica um autor que tem um livro de destaque e que todo mundo vai neste livro e deixa de lado os outros. Os fãs, é claro, que gostaram muito desse livro, só depois vão comprar o *João Miguel*. Então, você perde uma certa quantidade de leitores.

C.A.: E por último, de 2014, ano em que você publicou *La terre de la grande soif*, para cá, você mudaria algo em sua tradução? O que você mudaria?

P.A.: Bom, eu acho que eu não mudaria. Têm algumas traduções que ficam “velhas” muito rapidamente. Eu diria que são traduções muito contemporâneas, com gírias, por exemplo, as traduções do Ferrez, como *Capão Pecado*. Se eu tivesse que traduzir hoje, a gíria mudou. Então, eu mudaria a gíria. Por exemplo, em *Capão Pecado* ele vai dizer “*ei mano, tudo bem?*”, se fosse hoje seria algo “*e aí brother*”. Mas no caso de *La terre de la grande soif*, como são expressões datadas de 1930, eu não mudaria nada. Bom, eu não mudaria... bom, eu reparei um erro de ortografia, essas coisas (rsrsrs). Mas no geral, não teria muitas coisas para mudar.

Paris, 21 de janeiro de 2019.

## Notas:

<sup>1</sup> Editora, tradutora, escritora. Fundadora da Editora que leva seu nome ANACAONA, especializada em publicações sobre temas sociais marginais do Brasil: favela, Nordeste, minorias. Traduziu obras de Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Ferréz, Raimundo Carrero, Conceição Evaristo, dentre outros.

<sup>2 e 3</sup> Tradutores da primeira versão para o francês de *O Quinze: L'année de la grande sécheresse* (1986).

<sup>4</sup> *Fogo Morto*, de José Lins do Rêgo foi traduzido por Paula Anacaona sob o título *Crépuscules* (2017).

<sup>5</sup> Autor, ilustrador, desenhista. Tem inspiração na arte africana e na literatura de cordel do Nordeste brasileiro. Já ilustrou vários livros das Edições Anacaona, como *La terre de la grande soif*, *L'enfant de la plantation*, dentre outros.

## ANEXO 1

### SUPORTE PARATEXTUAL EM *LA TERRE DE LA GRANDE SOIF*, 2014

#### 1) Le Nordeste : terre bénie et déshéritée

##### Histoire

Habité depuis la préhistoire, le Nordeste fut témoin de la première rencontre entre les Indiens et les Européens. Salvador de Bahia fut la première capitale du Brésil. Ce sont ses attraits qui éveillèrent la curiosité pour le Nouveau Monde, et les colons les plus nantis, les coronels, eurent tôt fait d'y installer d'immenses domaines agricoles, les fazendas. Ils employaient essentiellement une main d'oeuvre esclave venue d'Afrique, puis à l'abolition de l'esclavage, une quantité de métisses, ou caboclos, dans une relation mêlant paternalisme et féodalisme, relations de compadre et comadre<sup>1</sup>. L'histoire du Brésil colonial et postcolonial serait marquée au fer rouge par cette hiérarchie déséquilibrée, et dans ses régions les plus reculées, la société conserverait les traces d'une féodalité que l'Europe avait déjà abandonnée à l'heure des Grandes Découvertes. Autrefois première région économique de la colonie, la participation du Nordeste au PIB global brésilien était en 2013 d'environ 14%.

<sup>1</sup> Lire à ce sujet *L'Enfant de la plantation*, José Lins do Rego, Éditions Anacaona, Paris, 2013.

##### Tradução:

#### O Nordeste: terra abençoada e deserdada

##### História

Habitada desde a pré-história, o Nordeste foi testemunha do primeiro encontro entre os índios e europeus. Salvador da Bahia foi a primeira capital do Brasil. Foram seus atrativos que despertaram a curiosidade no Novo Mundo, nos nativos mais abastados, nos coronéis, que logo trataram de instalar domínios agrícolas imensos, as fazendas. Eles empregavam essencialmente mão-de-obra escrava vinda da África, depois da abolição dos escravos, uma quantidade de mestiços, ou caboclos, em uma relação ora paternalista ora feudalista, relações de compadre e comadre<sup>1</sup>. A história do Brasil colonial e pós-colonial seria marcada por essa hierarquia desequilibrada, e nas regiões mais afastadas, a sociedade conservaria traços de um feudalismo que a Europa já havia abandonado na época das Grandes Descobertas. Anteriormente a primeira

região econômica da colônia, a participação do Nordeste no PIB global brasileiro era em 2013 de aproximadamente 14%.

<sup>1</sup> Ler sobre esse assunto em *L'Enfant de la plantation*, José Lins do Rego, Éditions Anacaona, Paris, 2013.

## **2) Géographie**

La région du Nordeste représente trois fois la France en termes de superficie. D'est en ouest, la région se divise en quatre zones aux paysages très différents. À l'est, une bande de terre longeant le littoral, originellement recouverte par la mata atlântica – une forêt luxuriante, progressivement grignotée par les cultures de canne à sucre et de cacao. C'est dans cette zone où l'eau abonde que les villes et l'industrie se sont le plus développées. Au-delà, l'agreste, dont la forme allongée épouse celle du littoral. C'est une zone de transition vers les terres intérieures. Au centre, entre l'agreste et la zone occidentale, s'étend la plus vaste région : le sertão, au climat semi-aride. Les pluies capricieuses ont le pouvoir d'y faire pousser la caatinga, cette végétation unique au monde, accueillante et verdoyante en hiver, et parfois victime d'une sécheresse impitoyable en été. Le meio norte, ou « demi-nord », à l'extrême ouest, annonce la forêt amazonienne.

### **Tradução:**

#### **Geografia**

A região do Nordeste representa três vezes a França em termos de superfície. De leste a oeste, a região se divide em quatro zonas de paisagens diferentes. A leste, uma faixa de terra beirando o litoral, originalmente coberto pela mata atlântica – uma floresta luxuosa, gradualmente pincelada pelas culturas da cana-de-açúcar e do cacau. É nessa região onde a água é abundante que as cidades e a indústria se desenvolveram. Mais à frente, tem-se o agreste, cuja forma alongada se encontra com o litoral. É a zona de transição em direção às terras do interior. No centro, entre o agreste e a zona ocidental, se estende a mais vasta região: o sertão, de clima semiárido. As chuvas caprichosas têm o poder de fazer brotar a caatinga, vegetação única no mundo, acolhedora e verdejante no inverno, e às vezes, vítima de uma seca impiedosa no verão. O meio norte, no extremo oeste, anuncia a floresta amazônica.

### 3) Les Sécheresses

1824-1826... 1845... 1877-79... 1915... Années 1950... 1963... 2012-2013... Le sertão du Nordeste subit régulièrement des sécheresses catastrophiques. Environ un tiers du sertão est considéré « zone à risques » : c'est le Polygone de la sécheresse. Ainsi, le retirante, sorte de « réfugié climatique », est une figure permanente de l'histoire du Nordeste – et du Brésil : le Nordeste, terre de migration, a essaimé ses paysans dans tout le Brésil : en Amazonie au début du xxe siècle (où ils travaillaient comme seringueiros, ou récolteurs de latex), à Brasilia (où les candangos ont bâti la nouvelle capitale), et dans les deux grandes mégapoles du Sud, Rio de Janeiro et São Paulo, où ils sont venus gonfler les favelas. L'ex-président Lula est d'ailleurs fils de retirantes originaires du Pernambouc.

Au cours de la sécheresse de 1915, décrite dans *La Terre de la grande soif*, plus de 100 000 personnes sont mortes de faim, et plus de 250 000 ont quitté leurs terres. Des villages entiers ont été abandonnés. Mais le gouvernement du Ceara avait encore à l'esprit les 100 000 réfugiés faméliques qui étaient arrivés aux portes de Fortaleza en 1877, provoquant émeutes et frayeurs des citadins. Le gouvernement, échaudé, a donc mis en place des campos de concentração (« camp de réfugiés ») pour éviter un afflux trop important de réfugiés dans la capitale. Dans ces camps, les réfugiés étaient parqués sous la vigilance de soldats. La même stratégie fut reproduite lors des sécheresses suivantes, à plus grande échelle. Le Nordeste continue à souffrir de sécheresses – la plus récente datant de 2012-2013. Mais dans le pays qui détient les plus fortes ressources en eau potable de la planète, comment est-il possible qu'une partie de son territoire souffre encore de sécheresses chroniques ?...

#### **Tradução:**

##### **As secas**

1824-1826... 1845... 1877-79... 1915... Anos 1950... 1963... 2012-2013... O sertão do Nordeste sofre regularmente com secas catastróficas. Aproximadamente um terço do serão é considerado « zona de riscos » : é o polígono da seca. Assim, o retirante, espécie de « refugiado do clima », é uma figura permanente da história do Nordeste – e do Brasil: o Nordeste, terra de migração, espalhou seus habitantes por todo o Brasil : na Amazônia no início do século XX (onde eles trabalhavam como seringueiros, ou colhedores de látex), em Brasília (onde os candangos construíram a nova capital), e nas duas grandes megalópoles do sul, Rio de Janeiro

e São Paulo, onde eles chegaram para inchar as favelas. O ex-presidente Lula é inclusive filho de retirantes, originários de Pernambuco.

Durante a seca de 1915, descrita em *La Terre de la grande soif*, mais de 100 000 pessoas morreram de fome, e mais de 250 000 abandonaram suas terras. Vilarejos inteiros foram abandonados. Mas o governo do Ceará ainda tinha em mente os 100 000 refugiados esfomeados que tinham chegada nas entradas de Fortaleza em 1877, causando tumultos e medos aos moradores da cidade. O governo, escaldado pelos habitantes da capital, instalou então os campos de concentração (« campos de refugiados ») para evitar um fluxo maior de refugiados na capital. Nos campos, os refugiados eram colocados sob o olhar atento dos soldados. A mesma estratégia foi reproduzida nos períodos de seca que se sucederam, em maior escala. O Nordeste continua sofrendo com as secas – a mais recente data de 2012-2013. Mas, no país que tem as maiores fontes de água potável do planeta, como é possível que uma parte de seu território sofra ainda com secas crônicas?...

#### **4) Culture**

Avec les retirantes, se sont exportés vers les grandes villes la musique forró, la dentelle au fuseau, la cuisine traditionnelle... un patrimoine typique du Nordeste. La région qui a vu naître le Brésil moderne a conserve des traditions séculaires : aujourd'hui encore, les joueurs de guitare improvisent des joutes en des battles médiévaux. Sur les marchés, les colporteurs suspendent de petits fascicules à une corde à linge (d'où le nom, littérature de cordel), qu'ils vendent pour quelques réais. Les illustrations de couverture sont faites par xilogravura (gravure sur bois) et mélangent artistiquement folklore européen et autochtone – il est ainsi possible d'apercevoir un Charlemagne au milieu des cactus. Enfin, le Nordeste est le berceau de la littérature « régionaliste », une région dont la créativité, le mysticisme, et la foi ont inspiré les géants de la littérature brésilienne : Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, et plus récemment Raimundo Carrero ou Marcelino Freire.

#### **Tradução:**

##### **Cultura**

Com os retirantes, foram exportados para as grandes cidades o forró, a renda de bilro, a cozinha tradicional... um patrimônio típico do Nordeste. A região que viu nascer o Brasil moderno conservou tradições seculares: ainda hoje, violonistas improvisam torneios como em batalhas medievais. Nos mercados, vendedores ambulantes suspendem em uma corda de estender

roupas, pequenos fascículos (origem do nome literatura de cordel), que eles vendem por alguns reais. As ilustrações de capa são feitas por xilogravuras (gravuras sobre madeira) e misturam artisticamente o folclore europeu com o nativo – dessa forma é possível perceber um Carlos Magno em meio a cactos. Enfim, o Nordeste é o berço da literatura « regionalista », uma região cuja a criatividade, o misticismo, e a fé inspiraram os gigantes da literatura brasileira: Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, e mais recentemente Raimundo Carrero e Marcelino Freire.

### **5) RACHEL de QUEIROZ**

Fille de notables, elle naît en 1910 à Fortaleza mais fuit la ville et sa sécheresse avec ses parents en 1917. Elle y revient quelques années plus tard. Passionnée d'écriture, elle devient journaliste à 15 ans, activité qu'elle ne cessera jamais d'exercer. Elle n'a que 20 ans lorsqu'elle publie son premier roman, *La Terre de la grande soif* (*O Quinze*, nommé après la sécheresse de cette année-là). L'impact est immédiat, et le roman est encensé par la critique. Elle s'inscrit, par sa préoccupation sociale et l'analyse psychologique de ses personnages, dans le mouvement régionaliste nordestin des années 1930. Elle s'installe ensuite à Rio de Janeiro, ville qu'elle ne quittera plus jamais, tout en revenant régulièrement dans sa fazenda natale de Quixadá (Ceará). En 1977, elle est la première femme à être nommée à l'Académie brésilienne des Lettres, et en 1993, la première à recevoir le prix Camões, la plus haute distinction pour un auteur de langue portugaise. Elle meurt en 2003 à Rio de Janeiro. Elle laisse une oeuvre foisonnante : romans (dont certains adaptés pour la télévision), chroniques, feuilletons, pièces de théâtre et de nombreuses traductions (Dostoïevski, Tolstoï et Emily Brontë).

#### **Tradução:**

### **RACHEL de QUEIROZ**

Filha de pessoas influentes, ela nasceu em 1910 em Fortaleza, mas fugiu da cidade e da seca com seus pais em 1917. Ela retorna alguns anos mais tarde. Apaixonada pela escrita, ela torna-se jornalista aos 15 anos, atividade que ela jamais deixaria de exercer. Ela tem apenas 20 anos quando publica seu primeiro romance, *La Terre de la grande soif* (*O Quinze*, título que faz alusão à seca ocorrida nesse mesmo ano). O impacto é imediato e o romance é aclamado pela crítica. Ela se insere, pela sua preocupação social e a análise psicológica de seus personagens, no movimento regionalista nordestino dos anos 1930. Ela se instala em seguida no Rio de

Janeiro, cidade que ela jamais deixará, mas sempre voltando regularmente a sua fazenda natal de Quixadá (Ceará). Em 1977, ela é a primeira mulher a ser nomeada para na Academia Brasileira de Letras, e em 1993, a primeira a receber o prêmio Camões, a mais alta distinção dada aos autores de língua portuguesa. Ela morre em 2003, no Rio de Janeiro. Ela deixa uma obra abundante: romances (alguns adaptados para a televisão), crônicas, novelas, peças de teatro e várias traduções (Dostoievski, Tolstoï e Emily Brontë).