

Notas E “Saídas” Sobre A Tradução Francesa (E Outras Traduções E Edições) Do Romance “Bom- Crioulo”¹

NOTES AND "OUTS" ON FRENCH TRANSLATION
(AND OTHER TRANSLATION AND ISSUES) "BOM-CRIOULO" NOVEL

Carlos Eduardo de Oliveira **BEZERRA**²

Resumo: Este artigo tem por objetivo principal apresentar os resultados de uma pesquisa qualitativa e bibliográfica sobre a tradução francesa do romance *Bom-Crioulo*. Na primeira parte do artigo, analiso o título dado à tradução – *Rue de la Miséricorde* – e as capas das edições existentes, usando para isso pressupostos teóricos de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2000) ao utilizar o conceito de “peritexto editorial”, de Roger Chartier (2007) e de Robert Darnton (2010). O título e as capas foram considerados como elementos que compõem o citado peritexto editorial, a materialidade do texto e a textualidade do livro. Ainda na primeira parte, comparo as capas das edições da tradução francesa com as capas da tradução italiana, da edição portuguesa e de uma das traduções espanholas e de três edições brasileiras, a fim de perceber os elementos que as compõem e como cada uma delas dialoga com um público específico, constituindo, desse modo, uma fala própria sobre o texto. Na segunda parte do artigo, analiso, com base em texto de Roland Barthes (2012), algumas “saídas”, ou seja, alguns trechos da tradução francesa comparando-os com o texto original. Procurei analisar e problematizar as soluções encontradas para traduzir o texto, evidenciando as relações entre os textos na língua de partida (LP doravante) e na língua de chegada (LC doravante), bem como nos seus contextos. Analisando estes elementos, concluí que a tradução, mesmo quando aparentemente se afasta do texto na LP, fazendo com que algumas soluções pareçam fugas, acaba por manter com ele alguma relação seja ela mais ou menos explícita, mais ou menos preocupada ora com o texto na LP, ora na LC e, em algumas situações, acaba por tornar mais evidente alguns recursos encontrados no texto na LP.

Palavras-chave: Literatura. Tradução. Gênero. Peritexto editorial.

Abstract: This article's main objective is to present the results of a qualitative and literature on the French translation of the novel *Bom-Crioulo* (*The black man and the cabin boy*). In the first part of the article, I analyze the title given to the translation - *Rue de la Miséricorde* - and the covers of existing issues, using it for theoretical assumptions of Victor Manuel de Aguiar and Silva (2000) by using the concept of "peritexto editorial" Roger Chartier (2007) and Robert Darnton (2010). The title and the covers were considered as elements that compose the inventory peritexto editorial, the materiality of the text and the textuality of the book. In the first half, compare the covers of French translation issues with the covers of the Italian translation of the Portuguese

¹ Decidi usar o termo “notas” no título desse artigo por ser através de notas que os tradutores se manifestam nas traduções. É, de um certo modo, uma singela homenagem aos tradutores.

² Doutor em Letras, na área de Literatura e vida social, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis-SP. Graduado em História pela Universidade Federal do Ceará. Foi professor visitante do Instituto de Humanidades e Letras (IHL) da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB), em Redenção, Ceará, no período de 2012 a 2104. Atualmente, é professor visitante nesta mesma IES. É tradutor (Francês - Português). Endereço eletrônico: carloseduardo.bezerra@unilab.edu.br.

edition and one of the Spanish and three Brazilian editions translations in order to understand the elements that make up and how each dialogue with a particular audience, and is thus a line of the text itself. In the second part of the article, I analyze, based on text by Roland Barthes (2012), some "outputs", in the words, some parts of the French translation comparing them with the original text. I tried to analyze and discuss the solutions to translate the text, showing the relationship between the texts in the source language (LP) and target language (LC) as well as in their contexts. Analyzing these elements, concluded that the translation, even when apparently departs from the text on the LP, causing some solutions appear leak, just to keep him something to be it more or less explicit, more or less concerned now with the text in LP, now in LC and, in some cases, ends up making more evident some features found in the text on the LP.

Keywords: Literature. Translation. Gender. Peritexto Editorial.

Introdução

Nunca supuseram que um romance, narrando uma história de amor de homem a homem fosse tão duradouro, tão persistente³. Certamente, também não supuseram que *Bom-Crioulo*, o romance de Adolfo Caminha, publicado no Brasil em 1895⁴, considerado à época como “immoral”, viesse a ter tantas traduções. Certamente a crítica, que promoveu o que João Silvério Trevisan chamou de “conspiração do silêncio” ou “mutismo histórico”, fazendo referência à expressão criada por Horácio Costa (TREVISAN, 2009, p.11-12), ficaria surpresa com as inúmeras traduções. É da tradução francesa em especial, mas também de outras traduções, para efeitos de comparação, e edições brasileiras, que me ocupo neste artigo.

Provocar os sentidos, inflamar os sentimentos, produzir aversão, nojo, asco e também a já citada surpresa é uma das marcas deste romance de Adolfo Caminha, marca esta que, ao longo da história de sua recepção, incluindo nela a recepção de suas traduções, perdurou, porém foi acrescida da acusação de imoralidade, de exotismo, de preconceito, de escândalo, de condenação e até de ser (pasmem!) um romance de comunista. (BROCA apud TREVISAN, 2009, p.11)

A acusação de “immoral” levou o seu autor a publicar, em 1896, um artigo de auto-defesa intitulado *Um livro condenado*. A galeria de maledicências e insinuações não é pequena. Porém, na história de sua recepção estão presentes também outras marcas. São elas: a do orgulho, a do pertencimento e a do reconhecimento, enfim, todas elas experimentadas por sujeitos que, sobretudo nos últimos anos do século XX, quando os direitos da população de lésbicas, de gays, de bissexuais e de travestis e de transsexuais (doravante LGBTs), no Brasil e fora dele, a partir da

³ Aqui, faço referência a uma fala de dona Carolina: “Nunca supusera que uma paixão amorosa de homem a homem fosse tão duradoura, tão persistente! E logo um negro, Senhor Bom Jesus, logo um crioulo imoral e repugnante daquele!” (CAMINHA, 1999, p. 84)

⁴ Em 1895, Oscar Wilde foi condenado à prisão na Inglaterra pelo crime de “homossexualismo”.

própria atuação desta população, como cidadãs e cidadãos, vão sendo aos poucos reconhecidos e respeitados. Creio que por esse motivo, supostamente alheio à literatura, *Bom-Crioulo* ganhou traduções para o alemão, o espanhol, o francês, o inglês, o italiano e o turco, algumas delas por editoras diferentes no mesmo país, e a sua primeira edição portuguesa em 2007, além das inúmeras edições no Brasil ao longo do século XX e do começo de século XXI.

Assim, no final do século XX, o romance de Adolfo Caminha ganhou novos leitores com as suas citadas traduções, inserindo-se com elas em diversas culturas e passando a fazer parte do repertório de leitura de outros povos. O surgimento de editoras e de livrarias LGBTs, sejam elas em espaços reais e/ou virtuais, bem como a possibilidade de difusão pela internet desses textos, que até então eram de pouca circulação ou de circulação restrita a alguns círculos são um exemplo disso. As traduções parecem ter o papel de ampliar o seu público leitor e são também registros de olhares estrangeiros para o romance. Assim como na LP, o texto na LC é acompanhado de outros elementos, que Vítor Manuel de Aguiar e Silva, tratando da comunicação literária escrita, “como a área fundamental de uma ciência da literatura” (2000, p.83), chama de “peritexto editorial”:

A transação do leitor com o texto inicia-se normalmente com o nome do autor e com o título do livro, prossegue com o peritexto editorial – o formato do livro, a composição gráfica da capa, a qualidade do papel, o nome do editor e, por vezes, o nome da coleção, afirmações e valorações críticas por eventuais prefácios, prólogos, advertências ao leitor e outros elementos peritextuais análogos, por dedicatórias, epígrafes, etc., até chegar ao texto propriamente dito. (AGUIAR e SILVA, 2000, p.92)

E ainda afirma Aguiar e Silva: “Em primeiro lugar, o leitor percebe a manifestação linear textual, isto é, a superfície lexemática do texto ou a estrutura de superfície do texto.” (AGUIAR e SILVA, 2000, p.92). Estes elementos compõem a materialidade do livro, o qual manuseamos, compramos, com o qual nos relacionamos acionando os nossos sentidos e os nossos sentimentos.

Para mim, o livro não é uma abstração e muito menos o texto o é, pois, como afirma Aguiar e Silva (2000):

O texto, antes do acto de leitura, é já um artefacto produzido por um emissor, construindo em conformidade ou em ruptura com determinados códigos e possuindo certas características e marcas semióticas que o individualizam na sua materialidade, na sua estruturalidade e no seu sentido e que não permite qualquer leitura por qualquer leitor. (p.91)

Por esses motivos, além de Aguiar e Silva, cito aqui Roger Chartier para marcar o meu lugar de fala sobre esta questão, que não é um lugar de fala definitivo nem uma zona de conforto e muito menos uma ilha conceitual, mas é tão somente um ponto de partida que desejo assegurar minimamente para me colocar no debate:

Contra tal abstração dos discursos, convém lembrar que a produção, não apenas de livros, mas dos próprios textos, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como as dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores e dos revisores. As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens e práticas ritualizadas ou cotidianas, como o quer o ‘novo historicismo’. Elas concernem mais fundamentalmente às relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições. O processo de publicação, seja lá qual for a sua modalidade, é sempre um processo coletivo que requer numerosos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro. (AGUIAR e SILVA, 2007, p.12-13)

É igualmente importante lembrar do que Robert Darnton chamou de “os intermediários esquecidos da literatura”, ao afirmar que “O historiador de hoje precisa trabalhar com uma concepção mais ampla de literatura, que leve em conta os homens e as mulheres em todas as atividades que tenham contato com as palavras” (DARNTON, 2010, p.150).

Neste sentido, creio que é importante destacar os trabalhos dos tradutores e o papel da tradução na escrita de uma nova história da literatura, o que exige de nós, historiadores que lidamos com fontes literárias ficcionais, um olhar para esses sujeitos e para o resultado de seu trabalho. Exige também, no caso da literatura brasileira traduzida para outras línguas, o exercício de olhar para nós através de outros, de nos enxergarmos nas retinas alheias. Creio que estas não sejam tarefas das mais fáceis.

Dito isto, nesta primeira parte do artigo, constituindo o que chamei de “notas”, analiso dois elementos das edições da tradução francesa: o título e as capas. Também comparei as capas destas edições com as das traduções italiana, espanhola e da edição portuguesa. Procurei também compará-las com edições brasileiras. Na segunda parte, analisei fragmentos da tradução ou aquilo que Roland Barthes chamou de “saídas do texto” (2012, p.300-314). Foram destas notas e saídas que se originou o título deste artigo, cuja leitura eu desejo que seja agradável e útil.

Notas

O título

Na tradução francesa, cuja primeira edição pela Métailié se deu em 1996, o romance recebeu o título de *Rue de la Miséricorde* com o título original no sub-título entre parênteses: (Bom-Crioulo). A edição da tradução francesa achou como solução e deu destaque ao espaço onde se passa parte do enredo. Porém, diferentemente do título da tradução alemã, por exemplo, - *Tropische Nächte* (Noites tropicais) -, nela o espaço é mais localizado, pois se trata de uma espécie de recorte feito na cidade do Rio de Janeiro no século XIX, remetendo o seu leitor para cenas de uma vida urbana pontuada no mapa da então capital do país.

Antes de continuar, proponho algumas questões que nos fazem pensar no papel dos tradutores e dos demais “intermediários esquecidos da literatura” ao lidarem com os textos: por que esse título foi dado ao romance de Adolfo Caminha? Se pensarmos que na página dezoito da tradução analisada há uma nota da tradutora na qual lemos “Bon Noir”, remetendo à personagem protagonista, por que esta não foi a solução encontrada em língua francesa para o título? Quais elementos encontramos na obra e fora dela, portanto no texto da LP e no contexto da LC, que justificariam essa solução? Passo agora a tentar responder a estas questões. Para tal, divido o artigo em duas partes. Na primeira, destaco as questões ligadas à LC, valendo-me de elementos do seu contexto. Na segunda, destaco os elementos do texto na LP que justificaram a solução adotada.

O contexto

Parece-me que há motivos para na LC ter sido usado o título empregado, pela própria história da língua e suas relações com o contexto sócio-histórico-cultura do qual ela faz parte. Sabe-se que o adjetivo *nègre* é pejorativo ou que ganhou ao longo do tempo e das mudanças sociais um tom que chamaríamos no Brasil de politicamente incorreto. Encontra-se o uso de *nègre* na expressão “*Travailler comme un nègre*” (Trabalhar como um negro), usando o termo como sinônimo de escravizado.

Parece-me que *noir* em *Bon Noir* foi usado na nota da tradutora para dar uma referência aos leitores franceses de que se tratava de uma questão racial, uma vez que esta palavra não traduz totalmente a palavra crioulo usada na LP. Em português, Bom-Negro tem um sentido pejorativo, um tanto irônico, pois sabemos que para a moral vigente no século XIX e com seus resquícios nos séculos XX e XXI, um bom negro seria um negro obediente, dócil, passivo, bem

comportado, ordeiro, sujeitado, isto é, tudo aquilo que Amaro, o Bom-Crioulo, não era, ainda que o apelido que lhe fora dado nos faça crer que sim (CAMINHA, 1999, p.22). Falando da condição de ex-escravo de Amaro, afirmou João Silvério Trevisan:

Em outras palavras, o preto Amaro apropriava-se do mesmo sonho da elite branca. E mais: na relação, é ele quem dominava esse ‘anjo loiro’, até o ponto de submetê-lo sexualmente, como descreve com detalhes explícitos o romance de Caminha. Poderíamos ler sua história como um projeto de ascensão social, mas também de claros componentes sádicos, em que o ex-escravo vingava-se eroticamente do opressor projetado naquele adolescente loiro. (TREVISAN, 2009, p.18)

Vê-se que a tradutora se encontrava em uma situação no mínimo delicada, em um verdadeiro *impasse*, devido, sobretudo, ao contexto da LC no qual a obra seria recebida. Já o vocábulo *créole*, que aparenta ser o correspondente mais próximo a crioulo, não traduziria o que a personagem é, pois, como podemos encontrar em vários dicionários de língua francesa, *créole*, quando associado a pessoas e à raça, o é em relação à raça branca e não a alguém da raça negra ou a um mestiço. No dicionário Robert (1988) lê-se:

Personne de race blanche, née dans les colonies intertropicales (Antilles). Un, une créole. – Adj. Et n. M. Parles créoles, les créoles, langues provenant du contact du français, de l’espagnol, du portugais avec les langues indigènes ou importées (africaines). Les créoles français des Caraïbes, de l’océan Indien. Le créole haïtien. (p.237)⁵

Então, pelo exposto, *Bon-Créole* não seria uma solução que satisfaria nem o texto nem o contexto da LC. Já a palavra *métis* também não daria conta do sentido que a palavra correspondente – mestiço – tem na LP, pois um mestiço não obrigatoriamente pode ou deve ter uma composição somente africana ou negra. Vê-se que todas as possibilidades faliram. Ainda que a solução encontrada tenha recebido críticas não tenho certeza se a manutenção do título original pudesse dialogar com o leitor francês de uma literatura pouco conhecida dele, como o é a brasileira. Não atribuo a adoção da solução encontrada apenas à tradutora, mas também a outros sujeitos envolvidos na edição do livro. Certamente, não foi uma decisão fácil. Feitas essas breves considerações, passo a analisar os motivos da escolha do título referentes ao texto na LP.

⁵ Pessoa de raça branca, nascida nas colônias intertropicais (Antilhas). Um, uma crioula. – Adj. e s. M. Línguas crioulas, os crioulos (as línguas crioulas), línguas provenientes do contato do francês, do espanhol, do português com as línguas indígenas ou importadas (africanas). O crioulo francês das Caraíbas, do Oceano Índico. O crioulo haitiano. (Tradução minha)

O texto

Para quem não leu ou leu mas não se recorda do enredo, creio que é importante lembrar aqui de alguns fatos que se passam na rua da Misericórdia. Primeiro, foi nela onde Amaro e Aleixo viveram o seu amor, mais especificamente na casa de dona Carolina, que era uma velha conhecida de Amaro, desde quando o marinheiro a salvara da ação de ladrões, ali mesmo na porta de sua casa. A respeito de dona Carolina e de sua casa, lê-se no romance:

D. Carolina era uma portuguesa que alugava quartos na “Rua da Misericórdia” somente a pessoas de ‘certa ordem’, gente que não se fizesse de muito honrada e de muito boa, isso mesmo rapazes de confiança, bons inquilinos, patrícios, amigos velhos... não fazia questão de cor e tampouco se importava com a classe ou profissão do sujeito. Marinheiro, soldado, embarcado, caixeiro de venda, tudo era a mesmíssima coisa: o tratamento que lhe fosse possível dar a um inquilino, dava-o do mesmo modo aos outros. (CAMINHA, 1999, p.44 –grifo meu)

E acrescenta o narrador: “Vivia de sua casa, de seus cômodos, do aluguelzinho por mês ou por hora” (CAMINHA, 1999, p.44). Sobre a casa, a descrição é a seguinte:

Lá adiante, nas proximidades do Arsenal de Guerra, pararam defronte de um sobradinho com persianas, de aspecto antigo, duas varandolas de madeira carcomida no primeiro andar, e lá cima, no telhado, uma espécie de trepadeira sumindo-se, enterrando-se, dependurada quase. Embaixo, na *loja*, morava uma família de pretos de Angola; ouvia-se naquele momento, no escuro interior desse coito africano, a vozeria de negros. (CAMINHA, 1999, p.43)

A esta descrição da casa, segue-se a fala de Bom-Crioulo, em discurso indireto:

- É aqui, disse Bom-Crioulo, reconhecendo a casa, e desaparecendo no corredor sem luz, que ia ter ao sobradinho. Aleixo acompanhava-o taciturno, silencioso, cosendo-se à parede, como quem pela primeira vez entra num lugar estranho. (CAMINHA, 1999, p.43)

No final do romance, o sobradinho de Carola Bunda retorna à cena, pois, tendo fugido do hospital onde estivera internado, vivendo “noites de obsessão e desespero” (CAMINHA, 1999, p.91), Amaro se dirigiu para a rua da Misericórdia, onde esperava encontrar Aleixo com outro homem, o que ele lamentava: “Aleixo com outro homem! Esta ideia fazia-o enlouquecer de ciúme...” (CAMINHA, 1999, p.90). O que ele não sabia é que Aleixo se unira à Carlota:

Bom-Crioulo foi encurtando o passo, diminuindo a marcha, calculando a distância, lento e lento, rumo do sobradinho. Já o avistara: era o mesmo de outrora, o mesmíssimo, com as duas janelas da frente, com o seu aspecto antigo, do tempo del-rei e lá, no alto, lá cima, no telhado, a trepadeira sumindo-se, enterrando-se, dependurada quase...

Veio-lhe um não sei quê, uma saudade, como coisa que lhe entrasse na alma, a dor de uma ingratidão muito velha, quase apagada. Sim, a dor de uma ingratidão: ali é que ele se juntara ao outro com uma confiança de noivos; ali é que ele tinha passado o melhor da sua vida; ali é que ele tinha aprendido a amar, a 'querer bem'... (CAMINHA, 1999, p.98)

A cena final do romance também se passa na rua da Misericórdia, pois foi bem na porta de dona Carolina onde Amaro matou Aleixo:

Aleixo passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida para trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta. O azul-escuro da camisa e da calça branca tinham grandes nódoas vermelhas. O pescoço estava envolvido num chumaço de panos. Os braços caíam-lhe, sem vida, inertes, bambos, numa frouxidão de membros mutilados. (CAMINHA, 1999, p.101)

Mas o que chamou atenção das pessoas por instantes:

A rua enchia-se de gente pelas janelas, pelas portas, pelas calçadas. Era uma curiosidade tumultuosa e flagrante a saltar dos olhos, um desejo irresistível de ver, uma irresistível atração, uma ânsia. (CAMINHA, 1999, p.102)

Acabou por se perder no movimento da rua, da vida, da curiosidade vã: “Mas, um carro rodou, todo lúgubre, todo fechado, e a onda dos curiosos foi se espalhando, té cair tudo na monotonia habitual, no eterno vaivém.” (CAMINHA, 1999, p.102)

Pelo apresentado, há muitos motivos para que a solução encontrada fosse adotada diante dos impasses do texto e do contexto da LC. A meu ver, não se trata de uma solução sem vínculos com o texto ou uma solução forçada. Se se tornou alvo de críticas, certamente dá-se pelo fato de que temos mais dificuldade de vermos outros títulos em obras literárias que não os originais, algo que ocorre com mais frequência no cinema. Diante do exposto, passo à análise das capas das edições da tradução francesa de *Bom-Crioulo*.

As capas

Talvez, para alguns estudiosos da literatura e da tradução, as capas sejam elementos de menor ou de nenhuma importância no seu trabalho de lidar com o fenômeno literário, mas, se diferentemente disso, pensarmos na materialidade do livro, aquela que eu citara no começo deste artigo, recorrendo a Roger Chartier, e também pensando no trabalho de capistas como o trabalho daqueles “intermediários esquecidos da literatura”, na visão de Robert Darnton, também citado anteriormente, constituindo desse modo uma nova história da literatura, veremos que as capas são importantes no universo do livro pensado como um ícone da cultura. É possível analisar as capas seguindo também as propostas da Gramática do Design Visual (doravante GDM), uma vez que nela encontramos imagens e outros elementos que são postos sobre a página e dirigidos a um público leitor de textos, sobretudo de textos multimodais. A gramática não é aqui entendida apenas como um conjunto de “regras formais de correção” (HALLIDAY, 1985, p.101), mas “Ela é um meio de representar padrões da experiência. Ela possibilita aos seres humanos construir uma imagem mental da realidade, a fim de dar sentido às experiências que acontecem ao seu redor e dentro deles” (HALLIDAY, 1985, p.101).

A partir dessa definição, penso que as capas de livros em geral e de romances em particular são o primeiro contato do público leitor com o livro e com o texto. Elas são a interface entre leitores e texto, pois elas são o meio pelo qual os leitores podem construir previamente uma imagem de uma realidade representada no texto. O uso de imagens, de outros recursos de *design* gráfico, aproxima as capas dos textos multimodais com os quais lidamos hoje constantemente.

Alexandre Douglas Lins Cavalcante, na sua monografia sobre a recepção do romance *Bom-Crioulo*, afirmou a respeito das capas:

Podemos afirmar que essas identificações e projeções referidas acima ocorrem até mesmo no primeiro contato com o livro: seu título e capa podem promover uma identificação positiva. Identificado com o tema, o receptor poderá ser envolvido por uma atmosfera favorável a ele, criado em grande parte pelas lembranças e sentimentos evocados durante esse primeiro contato. (CAVALCANTE, 2009, p.15)

Ainda sobre as capas, Chico Homem de Melo, tratando do *design* gráfico brasileiro dos anos 1960 e sua função na indústria gráfica, afirmou sobre elas:

Falar em aumento de público implica falar também em aperfeiçoamento das estratégias de atração do consumidor. -se o Dentre elas, destaca cuidado com a capa, que passa a ser tratada como instrumento de sedução no ponto-de-venda – a livraria. (MELO, 2006, p.61–62).

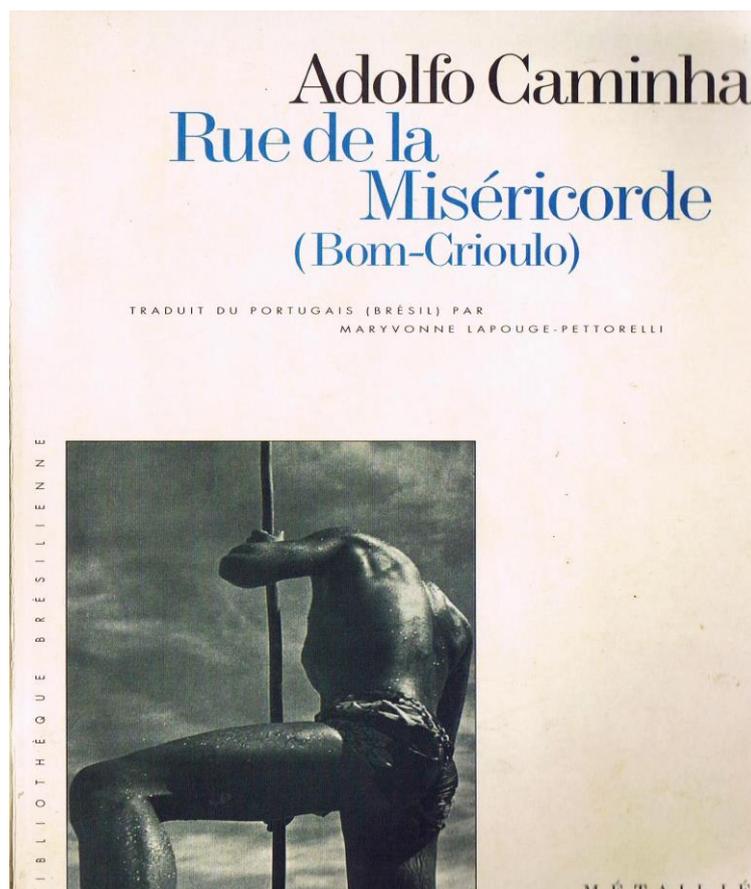
Considerando a capa como o “ícone do livro” Melo (2006) afirmou:

Além de cumprir um papel hegemônico na construção da visualidade dos livros, as capas, pela dimensão comunicacional que lhe é inerente, condensam um pensamento sobre a própria obra. O livro é o ícone da cultura, e a capa é o ícone do livro. Fica a ressalva, portanto, de que o livro é, sim, um objeto total, e como tal deve ser projetado; e que as capas serão sempre, inapelavelmente, a sua síntese gráfica. (p.97)

Dito isto, passo a analisar as capas da tradução francesa de *Bom-crioulo*, que, até o ano de 2014, teve duas edições.

A capa da primeira edição

Publicada em 1996, a tradução francesa faz parte de uma coleção intitulada de *Bibliothèque Brésilienne* (Biblioteca Brasileira), da qual fazem parte outros títulos e autores. Consta, na penúltima folha do volume, uma lista na qual estão Rachel de Queiroz, J.M. Machado de Assis, João Guimarães Rosa, Cyro dos Anjos, Autran Dourado, Carlos Drummond de Andrade, Herberto Sales, Dalton Trevisan, Vinicius Vianna, Cornélio Penna, Euclides da Cunha e Silviano Santiago. Dos livros presentes na lista da coleção, alguns, assim como *Bom-Crioulo*, tiveram os seus títulos modificados, como foi o caso, por exemplo, de *Memorial de Aires*, que foi traduzido com o título de *Ce que les hommes appellent amour*. Creio que este título também pode gerar uma boa discussão sobre a tradução. Feita esta introdução, passo a análise da capa, que reproduzo adiante:



A capa de Aparicio & Hoch, em tom claro (a meu ver, uma cor difícil de definir), traz os elementos invariantes: nome do autor na primeira linha do canto superior direito, seguido do título, que está centralizado, porém dividido em duas linhas. Na segunda linha lê-se *Rue de la* e na terceira *Miséricorde*. O corte, a ruptura ou a quebra no título parece ou pode apontar para o fim trágico do romance, precedido pela separação dos amantes. A separação, aliás, é uma constante no romance. Não somente a separação do casal Amaro-Aleixo, mas do casal Aleixo-Carolina. Ainda centralizado e na quarta linha foi colocado o título original entre parênteses: (Bom-Crioulo).

Abaixo dessas invariantes da capa, segue a informação: “TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR”, onde se dá mais um corte e logo abaixo consta o nome da tradutora: “MARYVONNE LAPOUGE-PETTORELLI”. Além dessas invariantes, encontra-se na capa a figura de um homem, que está de costas, com destaque também para a sua coxa esquerda. O foco da imagem é o torso, as costas são largas e a musculatura é definida, o que remete o leitor para uma das cenas do texto:

Seguia-se o terceiro preso, um latagão de “negro”, muito “alto e corpulento, figura colossal de cafre”, desafiando, com um “formidável sistema de músculos”, a morbidez patológica de toda uma geração decadente e enervada, e cuja presença ali, naquela ocasião, despertava grande interesse e viva curiosidade: “era Amaro”, gajeiro de proa, - “o Bom-Crioulo” na gíria de bordo. (CAMINHA, 1999, p.18- grifos meus)

Segue a esta descrição uma outra na qual se lê:

A chibata não lhe fazia moosa: tinha “costas de ferro” para resistir como um héracles ao pulso do guardião Agostinho. Já nem se lembrava do número das vezes que apanhara de chibata...

- Uma! cantou a mesma voz. – Duas!... três!...

Bom-Crioulo tinha despido a camisa de algodão, e, “nu da cintura pra cima”, numa “riquíssima exibição de músculos”, os seios muito salientes, as espáduas negras reluzentes, “um sulco profundo e liso de alto a baixo no dorso”, nem sequer gemia, como se estivesse a receber o mais leve dos castigos. (CAMINHA, 1999, p.20- grifos meus)

Então, vemos que a figura escolhida para ilustrar a capa da tradução francesa tem vínculo com o texto. Vale destacar que no design da capa a figura está sob as invariantes. A tradução escolhe ser fiel ao texto na LP, que elegera Amaro como protagonista do romance. Mas como se dá o vínculo entre a imagem e os leitores franceses? Foi achada alguma solução que produzisse esse vínculo e produzisse algum ponto de contato entre o texto na LP e o texto na LC? Buscou-se algum recurso de aproximação entre o texto e os seus receptores? Parece-me que não foi por acaso que a imagem do homem, descrita acima, e escolhida para ilustrar a capa de *Rue de la Miséricorde* fosse uma imagem feita por Pierre Fatumbi Verger, fotógrafo e antropólogo francês, cuja obra, tanto fotográfica como escrita, ambas de cunho etnográfico, foi dedicada ao estudo das tradições religiosas africanas e afro-brasileiras.

Desse modo, é o olhar de um francês, assim como francês é o olhar do público ao qual o texto na LC se destina, que vemos registrado na capa da tradução. Não é um olhar qualquer. O olhar do fotógrafo é um olhar estrangeiro para nós. É também o olhar de um estudioso, de um francês “aclimatado”, que chegou em Salvador em 1946, aos quarenta e quatro anos. (SOUTY, 2011). Sobre o fotógrafo Pierre Verger, afirmou Jérôme Souty: “Fotógrafo independente, Verger inicialmente trabalha com a imagem de maneira livre e desprendida. Em seguida, a fotografia tornou-se um instrumento precioso de suas pesquisas documentais.” (SOUTY, 2011, p.11). Mesmo defendendo a ideia de que o olhar de Verger era um “olhar livre”, com consta do subtítulo de seu livro, “pelo menos até o começo dos anos 1950” (SOUTY, 2011), o próprio Souty (2011) afirma que:

Apesar dessa busca de virgindade e ingenuidade do olhar, devemos lembrar que, ao estrear no mundo da fotografia, em 1932, Verger não era esse analfabeto da imagem que queria parecer. Ele já possuía certa educação visual e pictórica. Em Paris, conviveu com pintores e desenhistas (Henri Maik, Eugène Huni e Fabien Loris), fotógrafos e ilustradores (Pierre Boucher e Roger Parry). Desenvolveu o gosto pelo cinema. Além disso, trabalhou vários anos na tipografia da família, portanto conhecia os processos de reprodução gráfica e impressão. Chegou até a trabalhar, por pouco tempo, como representante de artistas plásticos, pela agência *Alliance Graphique*, em 1930. (p.23)

Assim, concluo a este respeito que a imagem não foi escolhida por acaso e, mesmo que ela seja desta fase “ingênua” de Verger, ela tem forte valor na estrutura da capa. Mais uma vez, percebe-se as relações, assim como é possível perceber quanto ao título, dos laços entre os elementos do projeto gráfico e o texto e, neste caso, com o texto da LC para um público francês e/ou francófono. Alexandre Douglas Lins Cavalcante (2009) a respeito da recepção do romance afirmou:

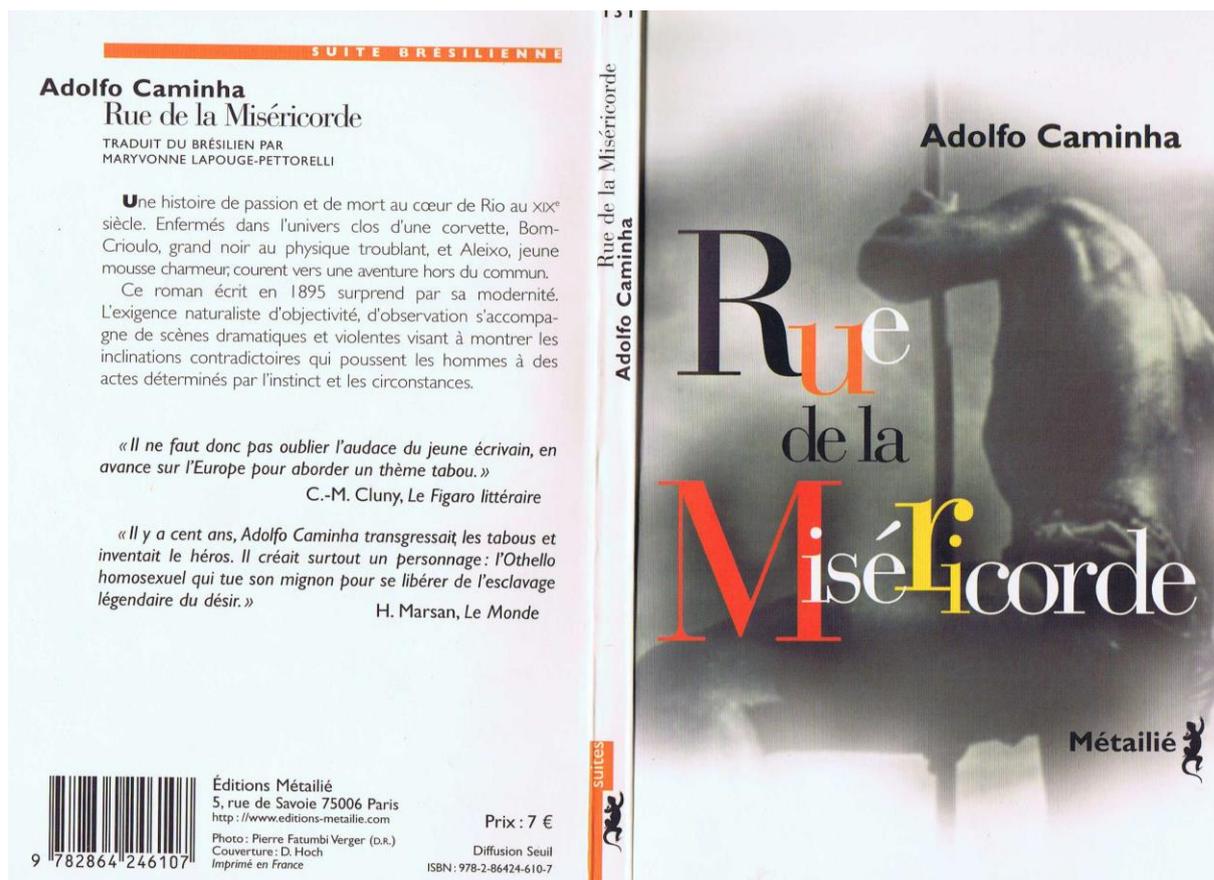
A apresentação de uma obra deve dar alguma indicação do que dela se deve esperar, de acordo, ou não, com as convenções e as normas vigentes. O leitor pode ter sua curiosidade despertada ao máximo e se dispor a conhecer algo totalmente novo para si. (p.16)

Esse cuidado na edição do livro denota o trabalho de uma equipe, uma vez que, dificilmente, o livro, como um produto final da indústria gráfica, é elaborado por uma única pessoa. Desse modo, analisando esses elementos da tradução, é possível constatar que não somente o texto passa pelo processo do traduzir, é por isso que desde o início falo em materialidade do texto e textualidade do livro. Até que ponto o tradutor atua nesse conjunto ou participa em conjunto ou até que ponto esse papel também é, pode ou se torna um trabalho do tradutor é uma questão que deixo em aberto para o debate. Passo, agora à análise da capa da segunda edição.

A capa da segunda edição:

Publicada pela mesma editora em 2007, a segunda edição passou a fazer parte de uma coleção intitulada *Suite Brésilienne* (Série brasileira), agora acrescida de novos autores e títulos como Fernando Gabeira, Márcio Souza, Antônio Torres, Lúcio Cardoso e a sua *Chronique de la maison assassinée* e dos mesmo autores da *Bibliothèque Brésilienne*. Na segunda edição, alguns elementos da capa foram mantidos e outros foram suprimidos como podemos ver ao analisarmos

a capa e compararmos esta com aquela. Considerando que se passaram alguns anos de uma edição a outra, é fato que o público leitor mudou. Desse modo, creio que, entre outras razões, esta mudança de público pode ter levado à mudanças na capa. O horizonte de expectativa, para usar aqui um conceito da estética da recepção, não foi totalmente modificado, uma vez que se constata a manutenção de elementos, o que talvez reforça a eficácia de um projeto gráfico anterior.



O nome do autor manteve-se no canto superior direito. Já o título passou a ser centralizado na capa, usando nele algumas letras coloridas, dando uma atmosfera mais “descontraída”, porém manteve-se o uso do recurso da quebra das palavras e percebe-se até uma intensificação dele: *Rue* na segunda linha; *de la*, na terceira e *Miséricorde*, na quarta. Mais do que uma quebra, há uma espécie de flutuação dos elementos pelo modo como estão dispostos, de altos e baixos. Esta flutuação também possui relações com o texto, uma vez que parte dele se passa no mar e em terra. Uma outra parte característica desta flutuação pode ser percebida, metaforicamente, pela incerteza dos sentimentos dos amantes. As letras destacadas pelas cores

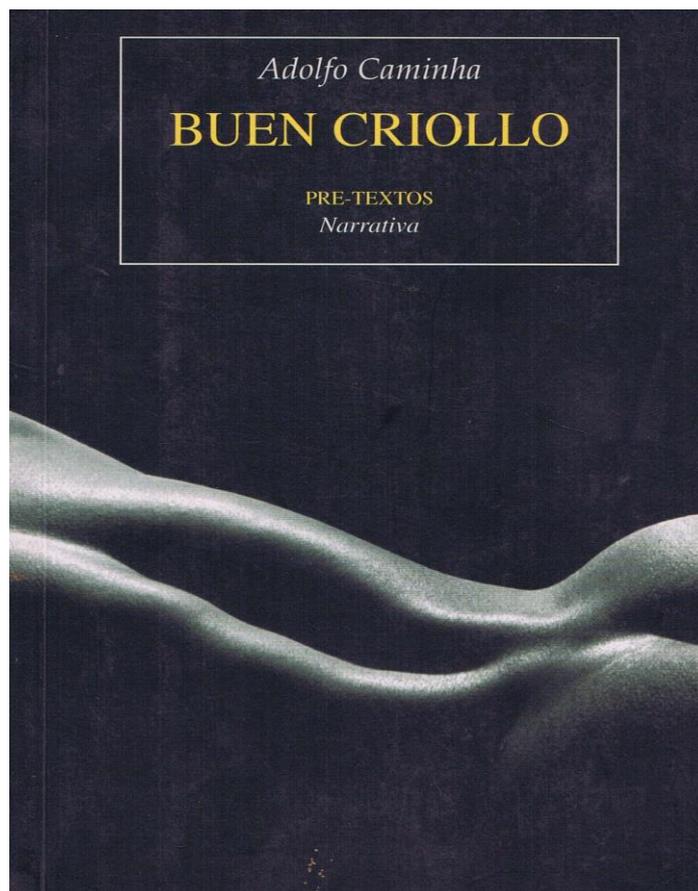
preto, laranja, vermelho, branco e amarelo, em contraste com o fundo mais escuro também denota esta flutuação, que ainda foi mais reforçada pelo tamanho de algumas fontes, sobretudo das maiores em relação as demais como é o caso o R em *Rue*, o M e o r, ambos em *Miséricorde*.

A imagem usada na edição anterior se manteve, porém foi usada com mais destaque, uma vez que ocupa o centro da capa, sobre o qual está o título do livro. Tudo leva a crer que a posição de protagonista de Bom-Crioulo é assim reforçada pela localização da imagem. Na capa desta edição, Amaro está no centro. Este tipo de abordagem do elemento visual encontra respaldo teórico na GDN como mostramos anteriormente. O mesmo dorso nu masculino, as mesmas costas com a musculatura bem definida, a mesma cara virada contra o leitor, como o desafiando a conhecer a personagem está agora no centro da capa e não mais no canto inferior esquerdo, sob os elementos invariáveis, como na primeira edição.

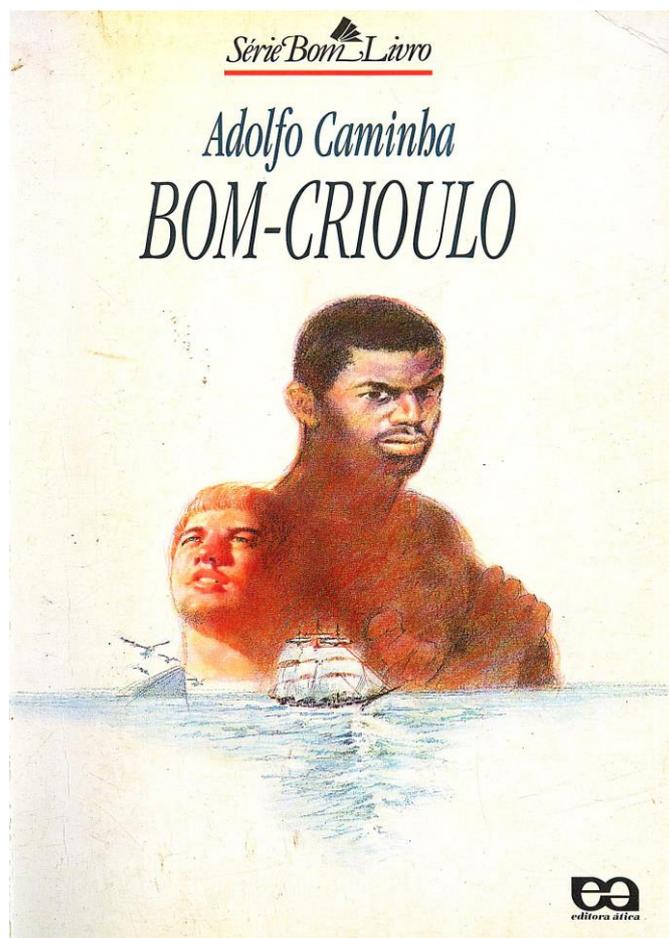
Nesta segunda edição, o elemento surpresa, que parece sempre ter marcado os leitores estrangeiros do romance de Adolfo Caminha, está mais evidente na capa: o ex escravizado, negro e homossexual é o destaque. O rosto, porém, não se dá a ver e, assim, além de desafiar o leitor a imaginá-lo, sinaliza na direção do desconhecido, de uma literatura que o estrangeiro conhece pouco ou não conhece nada. A capa da segunda edição parece instigar ainda mais o público do texto da LC. Um homem de costas, nu da cintura para cima, segurando uma lança ou uma corda, com a coxa esquerda de musculatura bem trabalhada na foto de Pierre Fatumbi Verger também o coloca numa série de outros fotógrafos que focaram o olhar no corpo masculino nesta mesma posição.

Perde-se um pouco da imagem do marinheiro fardado que tanto alimentou e tem alimentado a imaginação de escritores e artistas plásticos e visuais quando produzem personagens homossexuais, jovens e belos marinheiros. *Bom-Crioulo*, como criação artística, está na mesma esteira de Billy Bud, marinheiro, de Herman Melville, de *Querrelle de Brest*, de Jean Genet, este por sua vez na adaptação homônima no filme de Fassbinder, na obra de Tom da Finlândia e na obra do casal Pierre et Gilles.

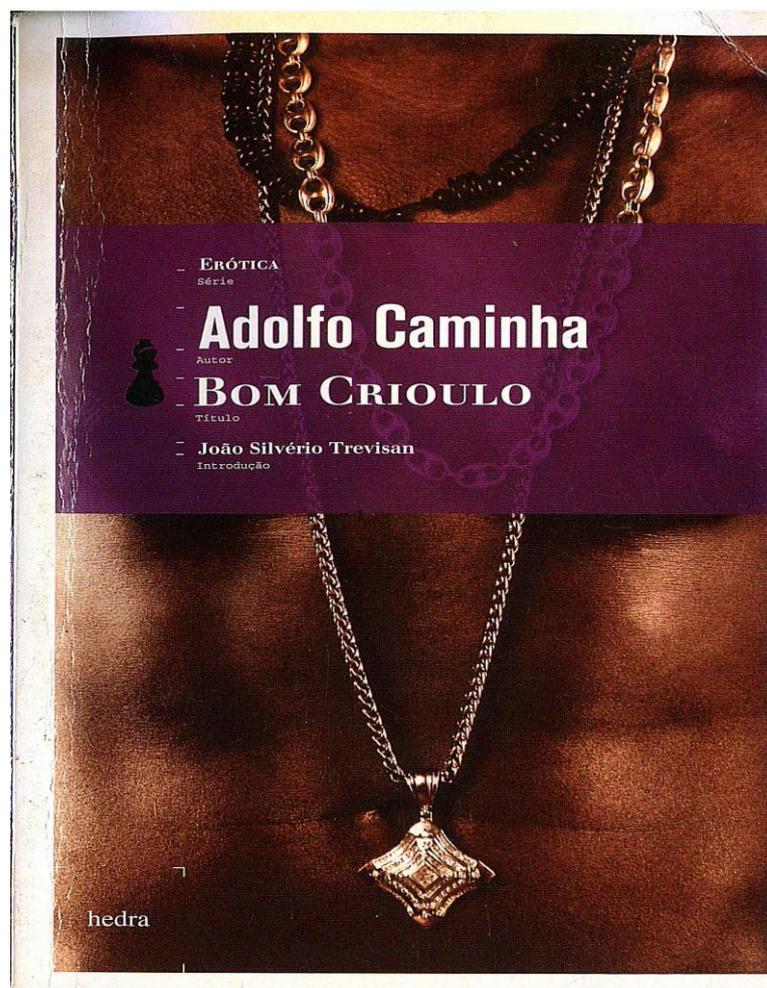
O foco nas costas manteve-se também na capa de uma das traduções em espanhol acrescida de um pouco mais de sensualidade, uma vez que a imagem escolhida evidencia mais o sulco das costas de um corpo que está deitado, um pouco diferente daquele descrito em uma citação que fiz anteriormente. O investimento maior na sensualidade se dá porque a imagem escolhida passa um pouco das costas e mostra parte da bunda como demonstro abaixo:



Esta é uma capa mais ousada, mesmo usando recurso, técnica e arte já usadas em outras capas. As capas apresentadas até aqui não focalizaram em outros temas como o mundo do trabalho, a vida na Marinha, o contraste entre mar e terra, a paisagem, ou mesmo o contraste entre as personagens Amaro e Aleixo, respectivamente, um negro e outro branco, um exageradamente masculino, de uma masculinidade zoomórfica, assemelhado pelo narrador ao touro ou a animal de igual força, e outro com a compleição de traços femininos. Estes contrastes são elementos mais presentes nas capas de edições brasileiras, como esta que apresento a seguir:

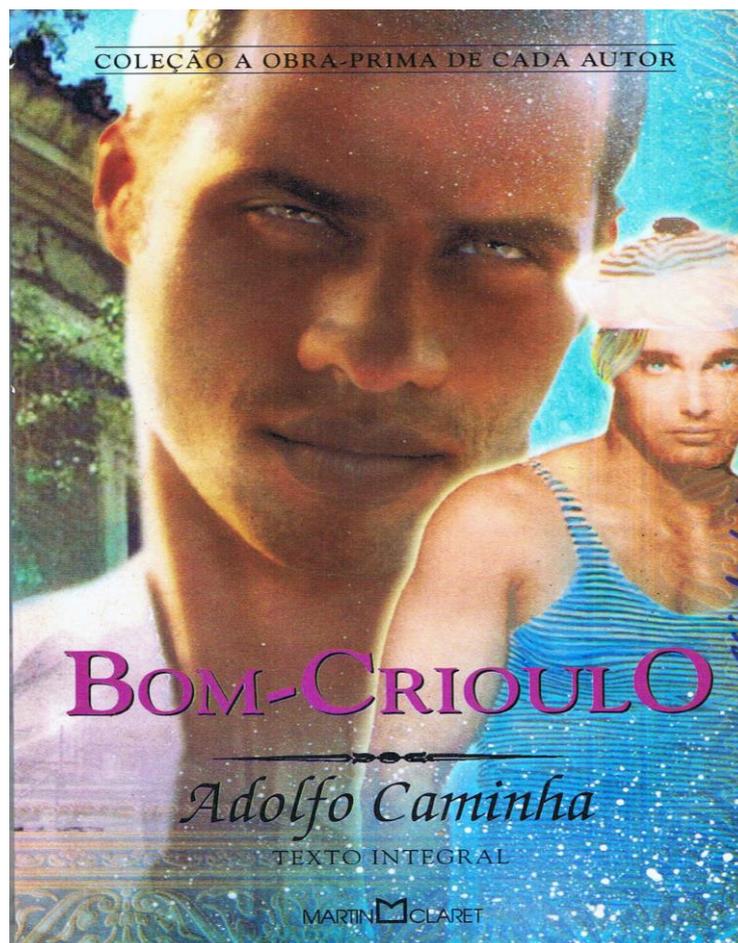


Vale destacar que na composição desta capa, cuja edição pertence a uma coleção de livro chamados de “paradidáticos”, Amaro aparece bem maior do que Aleixo. Ele aparece como uma sombra gigante, como uma montanha por trás do jovem branco e loiro. Diante deles o mar, o navio, as gaivotas, que são elementos que remetem os leitores ao ambiente da vida na Marinha. Vejam que não há nenhum elemento do fardamento de marinheiro, o que parece ser evitado para não tocar em velhas polêmicas. Só mais recentemente, as capas de outras edições brasileiras vieram explorar a sensualidade, a sexualidade presentes no romance, evidenciando já na capa elementos que o autor encontrar no texto. Como exemplo disso, apresento mais uma capa brasileira:



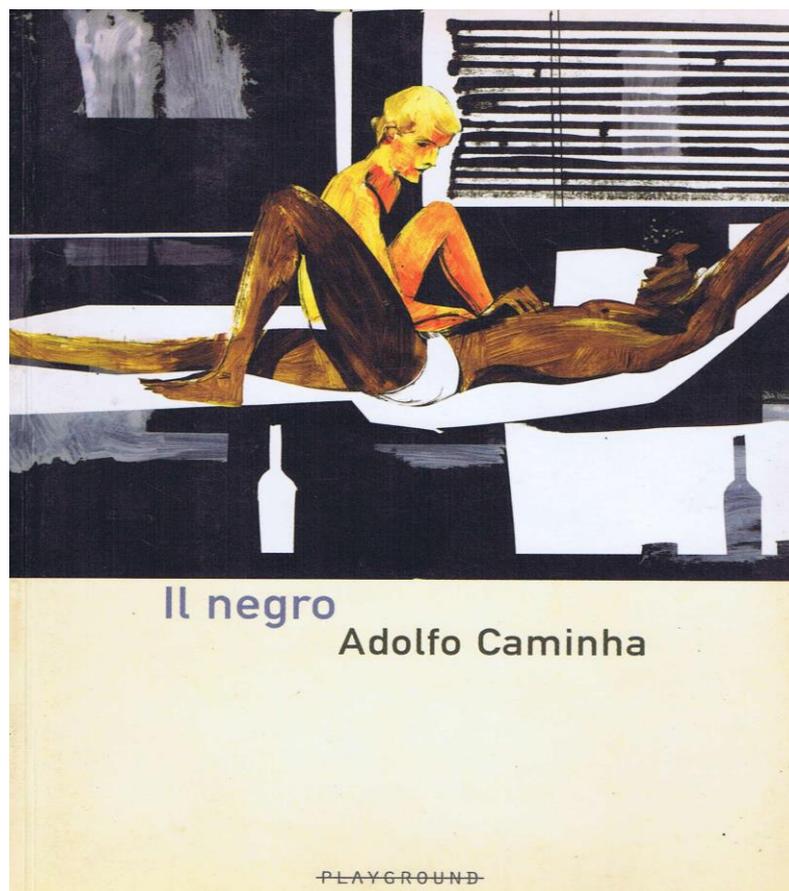
Mas é igualmente importante destacar que, sobre os mamilos da figura do torso masculino há uma tarja, que é, aliás, uma invariável das capas desta coleção, que se chama Erótica. A tarja está também sobre o rosto de Einstein, os olhos de Hume, etc. Vê-se que ao mesmo tempo em que há uma abertura para a sensualidade e a sexualidade, há também uma forma censura, uma modo ou um recurso para não ser totalmente explícito e, de um certo modo, levar o leitor para o interior do livro, onde não há tarja, véus, anteparos e quaisquer coisas que lhe atrapalhem os sentidos.

Porém, há capas brasileiras que são mais explícitas, que ousam mais nos recursos, aproximando-se de estéticas artísticas contemporâneas como o kitsch, esta capa recoloca *Bom-Crioulo* na série artística que tem como personagem o marinheiro. Vejamos a capa seguinte:



Assim como na capa da editora Ática, podemos ver que nesta capa Amaro aparece ao fundo, muito maior do que Aleixo, que não ocupa a posição central e não está de torso inteiro na capa. Porém, está vestido como um marinheiro, sobretudo o chapéu sob o qual pendem os cabelos loiros. O rapaz de musculatura definida, pele branca e olhos azuis ganha destaque nesta capa, diferentemente das demais. Nela, as personagens não se olham, não se encaram, não interagem, parecem não se relacionar, mas ambos estão ali: no centro da narrativa. Esta capa repete assim um padrão que aos poucos foi-se criando para a interpretação do romance focada na relação homossexual, ainda que ela pareça interrompida, que não tenha sido recíproca, que o olhar de um não encontre o olhar de outro. Ainda assim, ela está lá, como discórdia, como rancor, como ódio, como desconfiança, como ciúmes, mas não está somente o protagonista. Ele dá lugar à relação, divide espaço com ela. Porém, outros recursos gráficos foram usados na capa: sobre ambas as personagens estão as invariáveis da capa, que são o título e o autor: Bom-Crioulo, Adolfo Caminha.

Feitas estas breves observações sobre algumas das capas brasileiras, passo ao estudo de mais uma capa de tradução: a italiana.



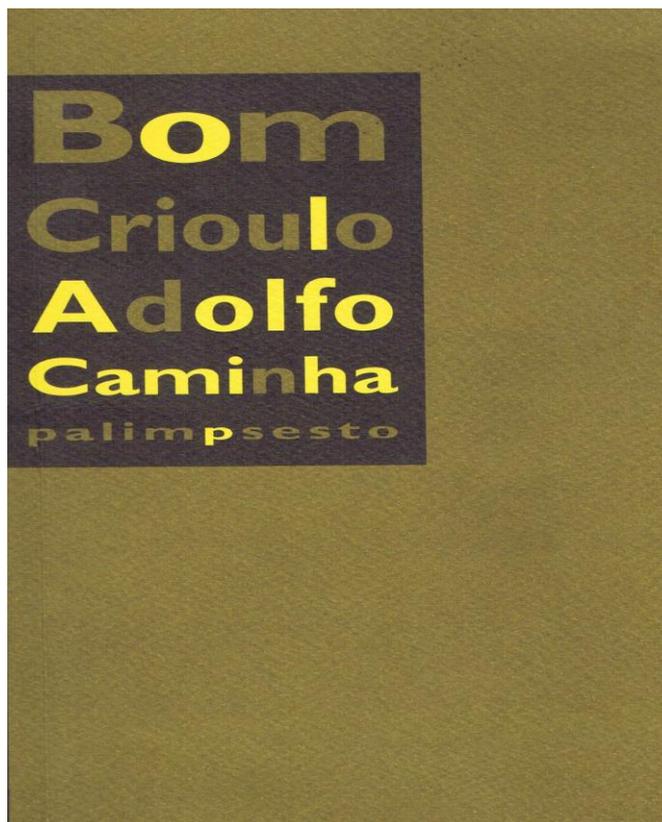
Na capa, vemos que Amaro divide a cena com Aleixo. Esta possibilidade de representação já apresentei antes. Porém, diferentemente de uma das capas de uma edição em LP, na capa em questão vê-se que os dois homens conversam. Vê-se nesta capa uma referência ao quarto, à vida íntima dos dois marinheiros, ambos quase nus. Nas capas de *Rue de la Miséricorde* apenas um homem, que seria como que uma referência a Amaro, aparece nu da cintura para cima como também em outras traduções e edições que apresentei até aqui. Ainda que no texto da LP, o seu apelido esteja nomeando o romance, na tradução italiana a protagonista da capa é a relação dos dois homens. Nesta capa, Amaro não está só, como não estava em duas das edições brasileiras que apresentei. A diferença desta para aquelas é que nesta as personagens representadas interagem, parecem conversar, o que torna ainda mais explícito o foco na relação. Algumas garrafas compõem o ambiente. Diferentemente das capas das edições da tradução francesa, o investimento foi na relação, talvez porque *Il Negro* faça parte da coleção Playground Madrelíngua gay. Certamente, não é por acaso que a imagem utilizada para ilustrar a capa seja a dos dois marinheiros, denotando desse modo a relação dos dois homens. Assim, vê-se que a materialidade do livro dialoga com o texto, indo buscar nestes elementos uma interface para

dialogar com os leitores, sobretudo quando o texto na LC parece se destinar a um público específico, no caso o público LGBT.

Creio que é importante destacar que nenhuma das capas representam Carolina, a antagonista, entre os dois homens. Mesmo quando a relação é representada, ela não aparece em nenhuma capa de edição brasileira ou estrangeira do romance. Sobre esta ausência ou omissão, afirmou Cavalcante (2009):

Em seguida temos a capa do livro, cuja edição primeira estampava somente letras e nenhuma imagem. Nos tempos atuais, as capas das edições ostentam as duas personagens mais importantes na construção do enredo: Aleixo e Amaro. Elas omitem, portanto, uma terceira personagem: Carolina, a qual contribui de maneira decisiva para o desfecho da história. A presença de uma figura feminina na capa poderia levar o leitor a pensar num triângulo amoroso, horizonte de expectativa esse que seria desfeito no decorrer da leitura do romance. A figura dos dois rapazes, de bonitas feições, deve despertar a atenção de um público receptor mais ou menos identificado com a causa gay. (p.24-25)

A capa da edição portuguesa parece romper com todas as possibilidades de representação apontadas até então. A capa da citada edição não parece querer atrair a curiosidade do leitor, de nenhum tipo de público, muito pelo contrário: ela parece querer afastá-lo. Antes que eu continue a falar dela, é melhor que a vejamos.



Pelo que se vê, a capa portuguesa não traz nenhum elemento que remeta os leitores ao texto. Fora o contraste entre o amarelo e preto no retângulo onde estão o título do romance, o nome do autor e o da editora, nesta exata sequência, nada mais há que aproxime os leitores da história do dois marinheiros. Na quarta capa, assim como em outras traduções e mesmo nas edições brasileiras, há a reprodução de um trecho do romance, mais exatamente o momento em que, segundo o narrador, “consumou-se o delito contra a natureza”, numa referência à relação sexual entre os dois homens.

A fonte em uma cor de difícil definição, talvez marrom (ou verde-lodo), sobre o fundo preto do mesmo retângulo da capa dificulta a leitura, pelo menos daqueles que têm mais idade e a visão cansada. Nas “orelhas” da capa (aliás é importante dizer que a edição portuguesa, entre as edições estrangeiras a que tive acesso, é a única que possui “orelhas”) há informações sobre o romance, sobre o tema pioneiro da homossexualidade, inserindo-o nos *queer studies*, para acabar de conceitua-lo como “um romance memorável”. Lamento que o faça empregando recursos tão limitados de *design* e projeto gráfico, todo ele geométrico, impessoal, sem referências mais expressivas ao texto. A edição portuguesa também não possui prefácio e posfácio, diferentemente da edição da tradução italiana da qual tratei acima.

Feitas estas breves comparações, volto à segunda edição da tradução francesa a respeito da qual vale destacar também um fato: o de que a tradução passou a ser feita do *Brésilien*, isto é, do Brasileiro, da língua brasileira e não mais do Português do Brasil, como dava a entender na primeira edição. Destaco também desta segunda edição, a inserção de trechos de matérias ou de críticas literárias publicadas nos jornais franceses *Le Figaro littéraire* e *Le Monde*. Cito respectivamente os dois trechos, o primeiro assinado por C.-M, Cluny e o segundo por H. Marsan: “Il ne faut donc pas oublier l’audace du jeune écrivain, en avance sur l’Europe pour aborder un thème tabou.” e “Il y a cent ans, Adolfo Caminha transgressait les tabous et inventait le héros. Il créait surtout un personnage: l’Othello homosexuel qui tue son mignon pour se libérer de l’esclavage légendaire du désir.”

A inserção destes dois trechos de matérias ou de críticas literárias publicados em jornais franceses, denota que o livro de Caminha já tivera alguma recepção na França, que já conquistara leitores, uma vez que se trata de dois dos mais importantes jornais franceses. Assim, temos uma ideia da circulação e da recepção do romance pelo menos entre leitores mais especializados como o são os críticos literários. Dito isso, passo à análise de alguns aspectos do texto propriamente dito.

“Saídas”

Em *As saídas do texto*, Roland Barthes (2012) afirmou:

Esse texto, não vou explica-lo. Vou apenas enunciar alguns fragmentos que serão como *saídas* do texto. Esses fragmentos estarão em estado de ruptura mais ou menos acentuada uns com relação aos outros: não tentarei ligar, organizar essas saídas; e para estar mais seguro de frustrar qualquer ligação (qualquer planejamento do comentário), para evitar toda retórica do ‘desenvolvimento’, do assunto desenvolvido, dei um nome a cada um desses fragmentos e dispus esses nomes (esses fragmentos) em ordem alfabética – que é, como se sabe, ao mesmo tempo uma ordem e uma desordem, uma ordem privada de sentido, o grau zero da ordem. (p.300)

Assim, seguindo os fundamentos propostos por Barthes, neste seu texto que não é um dos mais famosos, me proponho, nesta segunda parte do artigo, a analisar algumas “saídas”, alguns fragmentos da tradução francesa do romance *Bom-Crioulo*, fragmentos que chamaram a minha atenção e sobre os quais farei alguns comentários. Ainda sobre o texto de Barthes, escolhi citar mais um trecho antes de passar às “saídas”, crendo eu que este trecho pode, de algum modo, dialogar com o fazer da tradução. Cito: “O saber diz de todas as coisas: ‘O que é?’ O que é o

dedão? O que é este texto? Quem é Bataille? Mas o valor, segundo a palavra de ordem nietzschiana, prolonga a pergunta: o que é isto para mim?” (BARTHES, 2012, p.311). Parafraseando Barthes, pergunto: o que é isto para um tradutor? Deixo a pergunta em aberto para contribuir com o debate. Usarei colunas para estabelecer relações entre o texto de chegada e o texto de saída, bem como usarei o recurso do itálico no texto de saída e o negrito no de chegada.

Primeira saída

Texto de saída (TS)	Texto de chegada (TC)
“A <i>velha e gloriosa</i> corveta – que pena! – já nem sequer lembrava o mesmo navio de outrora, sugestivamente pitoresco, idealmente <i>festivo</i> , como um galera de lenda, branca e leve no mar alto, grimpendo serena o corcovo das ondas!...”	“La ‘glorieuse et vieille’ corvette était loin désormais – et que c’était dommage! – d’évoquer le fier bâtiment de jadis, ‘allègre’ et pitoresque, vraie galère de légende chevauchant légère et blanche, sereine, en haut mer, la croupe des vagues...”

Lidos os dois textos, destaco as seguintes mudanças: 1. A corveta passou a ser gloriosa e velha, diferente do original em que ela era velha e gloriosa; 2. Insere-se a palavra *allègre*, no lugar de festivo, que, a meu ver, retira qualquer referência ao modo de vida, de comportamento.

Segunda saída

Estava outra, muito outra com o seu casco negro, com as suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos <i>bons tempos de ‘patescaria’</i> . Vista ao longe, na infinita extensão azul, dir-se-ia, agora, a sombra fantástica de um <i>barco aventureiro</i> . Toda ela mudada, a velha carcaça flutuante, desde a brancura límpida e triunfal das velas té a <i>primitiva</i> pintura do bojo.	Elle était diferente, si différente, avec sa coque noircie, ses voiles moises, sans plus rien du bel aspect guerrier qui faisait, aux ‘temps bénis de son commerce avec les océans’, l’enthousiasme de tous. En la découvrant au loin sur l’iménsté bleue, on aurait dit à présent le spectre fantastique de quelque ‘bâtiment pirate’. La vieille carcasse flottante était toute changé, sans plus trace de la blancheur limpide et triomphale des voiles, sans plus rien de la peinture ‘originelle’ de la carène.
---	--

Deste parágrafo, destaco a tradução de “bons tempos de patescaria” como “*temps bénis de son commerce avec les océans, l’enthousiasme de tous*”. Uma nota de rodapé na sétima edição do romance *Bom-Crioulo* há uma explicação para o termo “patescaria”, que tem origem em patesca, que seria uma “gíria marítima, que indica o marinheiro que tem grande amor à profissão e permanece

longo tempo a bordo”. Vemos que na tradução francesa foi inserido o vocábulo *commerce*, comércio com os oceanos, o que pode indicar a longa duração no mar. Destaco também a tradução de barco aventureiro por *bâtiment pirate*. Certamente, o termo pirata para os leitores da tradução é bem mais carregado de sentido, sendo que no texto de saída aventureiro não queira dizer o mesmo que historicamente ficou reconhecido como tal. Vê-se que a preocupação da tradutora foi com o leitores do texto de chegada e não somente com a fidelidade ao texto de saída.

Terceira saída

<p>No entanto ela aí vinha – esquife agourento – singrando <i>águas da pátria</i>, quase lúgubre na sua marcha vagarosa; ela aí vinha, não já como uma <i>enorme garça branca</i> flechando a líquida planície, mas lenta, pesada, como se fora um grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar...</p>	<p>Elle s’en venait cependant – esquif de mauvais augure – sur les ‘eaux brésiliennes’, ele s’en venait, quasiment lúgubre et allure paresseuse, semblable non plus maintenant à quelque ‘échassier énorme, immaculé’, cinglant la plaine liquide, mais, lourde, lente, pareille à une chauve-souris géante et apocalyptique, les ailes largement déployées sur la mer...</p>
---	---

Vê-se a adoção de *brésiliennes* no lugar de “da pátria”, o que parece tornar a expressão mais específica. A inserção de *immaculé* parece referir-se ao branco da garça, que não aparece ligado ao animal como em português. Vê-se que a opção foi por uma imagem muito mais conotativa do que denotativa, muito mais poética do que referencial. Imaculado tem um sentido religioso, que simplesmente branco não tem, o que realça, ainda mais, a comparação entre os dois animais: no caso *le échassier énorme, immaculé X la chauve-souris géante et apocalyptique*. É importante destacar que o sentido religioso de *immaculé*, como em *L’Immaculée Conception* (Imaculada Conceição), se opõe ao de *apocalyptique* (apocalíptico) ou se agrega a ele trazendo à cena um sentido religioso que não vemos no texto de saída.

Considerações Finais

Finalizadas as saídas e exposto o trabalho com as partes anteriores do artigo, concluo que a tradução em língua francesa produz, desse modo, outros sentidos para o texto original e para os seus leitores, talvez construindo um palimpsesto, uma vez que não deixa de ter no texto original alguma referência, como nos casos que demostrei acima. Desse modo, criam-se novas possibilidades de imagem, de interpretação do texto, de estabelecimento de relações entre

elementos que estão como que esperando para serem acionados e resignificados em outros contextos, sistemas e códigos. A tradução parece ter esse papel; desvendar o que na LP parece encoberto

Referências

- BARTHES, Roland. As saídas do texto. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 300 – 314.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Bom Livro)
- _____. *Rue de la Miséricorde* (Bom-Crioulo). Trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Métailié, 1996. (Bibliothèque Brésilienne).
- _____. *Rue de la Miséricorde*. Paris: Métailié, 2007. (Suites)
- CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura* (séculos XI – XVIII). Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KRESS, G. VAN LEEUWEN. *Reading images: the grammar of visual design*. London, New York: Routledge, 2006 [1996].
- MELO, Chico Homem de. (Org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MICRO ROBERT Langue Francaise Plus. Paris, 1988.
- SOUTY, Jérôme. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático*. Trad. Michel Colin. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- TREVISAN, João Silvério. Introdução. In: CAMINHA, Adolfo. *Bom crioulo*. São Paulo: Hedra, 2009. (Série Erótica).

Chegou: 04-03-2015

Accito: 16-03-2015