

# Littera Online

n. XVIII, 2019

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

PPGLetras | UFMA | n.18 | 2019 | ISSN 2177-8868

# Littera

*Revista de Estudos Linguísticos e Literários*

Estudos Literários

Organizadoras:

Émilie Audigier

Marlova Aseff

# Littera Online

n. XVIII, 2019

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

## Editora

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aracy Bonfim

## Coordenador do PPGLetras

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo

## Comissão editorial

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Émilie Audigier  
(UFMA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marlova Aseff  
(PNPD/PGET/UFSC)

## Ficha técnica

ISSN: 2177-8868

Periodicidade: semestral

## Pareceristas desta edição

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Cesco (UFCS)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Kahmann (UFPEL)

Prof.<sup>a</sup> Me. Cacilda Bonfim (IFMA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carolina Selvatici (PUC-Rio)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eleonora Frenkel (UFSC)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Émilie Audigier (UFMA)

Prof. Dr. Fabiano Seixas Fernandes SEM

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Coutinho (UFC)

Prof. Me. Francisco Manhães Monteiro (UFRJ)

Prof. Dr. François Weigel (UFRN)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gabriela Silva

Prof. Dr. Gilles Abes (UFSC)

Prof.<sup>a</sup> Me. Jackeline de Magalhães Tigre

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Steil (UFPEL)

Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche (UFRRJ)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marie-Hélène C. Torres (UFSC)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marlova Aseff (PNPD/PGET/UFSC)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Monique Pfau (UFBA)

Prof. Dr. Otávio Guimarães (UFPA)

Prof. Dr. Pablo Cardellino

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Rodrigues Costa

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Dutra

Prof. Dr. Pedro Couto (IFB)

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo (UFMA)

Prof. Dr. Raquel Berthold (UFF)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosario Lazaro Igoa (UFSC)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Simone Petry

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tânia Sandroni

Prof. Dr. Thiago Verissimo

Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Endereço para correspondência

Revista Littera a/c Mônica Cruz

Universidade Federal do Maranhão - Centro de Ciências Humanas

Avenida dos Portugueses, S/N Campus do Bacanga

CEP: 65085-580 São Luís MA

E-mail: [litteraonlineufma@gmail.com](mailto:litteraonlineufma@gmail.com)

**LITTERA ONLINE** é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, e está sob licença Creative Commons Atribuição-Uso não-comercial-NoDerivative Works 3.0 Brasil.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....5

### SEÇÃO TEMÁTICA

#### TRADUÇÃO LITERÁRIA: LEITURAS E CRIAÇÃO

***SUR LA LECTURE DE PROUST: LEITURAS E TRADUÇÕES***

Beatrice Távora, Mary Anne Warken S. Sobottka e Sheila Maria dos Santos .....10

**UM CONTO DE MARK TWAIN: TRADUÇÃO, COMENTÁRIOS E NOTAS**

Thaís Fernandes dos Santos .....24

**TRADUÇÃO LITERÁRIA E VARIAÇÃO LINGUÍSTICA EM “ONE CHRISTMAS EVE”, DE LANGSTON HUGHES**

Isadora Moreira Fortunato .....41

***LA NOVELA DE MI VIDA, DE LEONARDO PADURA: REFLEXÃO TEÓRICA A PARTIR DA PRÁTICA DE TRADUÇÃO***

Nathália Hecz Couto .....58

**SACRAMENTO DAS ESTAÇÕES: ESCRITURA E TRADUÇÃO DA NARRATIVA *RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA*, DE OSMAN LINS**

Cacio José Ferreira e Norival Bottos Júnior .....75

**A TRADUÇÃO NA APRENDIZAGEM DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS**

Sueli Maria de Regino e Anna Carolyna Ribeiro Cardoso .....92

**ENTREVISTA: DIRCE WALTRICK DO AMARANTE**

Émilie Audigier e Marlova Aseff .....106

### SEÇÃO LIVRE

**DALCÍDIO JURANDIR E A TRADIÇÃO DOS ROMANCES DA AMAZÔNIA A PARTIR DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Tayana Andreza de Sousa Barbosa .....111

**DO BINARISMO DE GÊNERO AO AFETO MELANCÓLICO NO CONTO “A IMITAÇÃO DA ROSA”**

*Nelson Eliezer Ferreira Júnior* .....127

**ENTRE CORPOS DILACERADOS E O FOGO PURIFICADOR:  
UM OLHAR SOBRE O CONTO “HOLOCAUSTO”, DE CAIO FERNANDO  
ABREU**

*Kenia Maria de Almeida Pereira* .....140

**O CRIME EM A *DEMANDA DO SANTO GRAAL*: O EXEMPLO DE LANCELOT**

*Ana Cristina Alvarenga de Souza e Paulo Roberto Sodré* .....151

**ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O CONHECIMENTO DE MUNDO DO LEITOR  
PARA A SIGNIFICAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO**

*Cleane da Silva de Lima e Luzimar Silva de Lima* .....173

## APRESENTAÇÃO

As reescrituras, nos diz André Lefevere (2007), e sobretudo os textos traduzidos, tendem a desempenhar um papel tão importante no estabelecimento de um sistema literário quanto o das escrituras originais. Isso ocorre não somente porque a grande maioria dos leitores tem acesso aos textos da tradição ocidental por meio de traduções, mas porque esse sempre foi um meio eficaz tanto de afirmar quanto de repelir modelos literários. Levando isso em conta, este número da revista *Littera*, vinculada à Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal do Maranhão, traz o especial temático “Tradução literária: leituras e criação”, que reúne múltiplas reflexões sobre as especificidades da tradução de literatura, tomando os textos — original e tradução — como integrantes de fenômenos culturais amplos.

Não obstante o fato de ser uma atividade muitas vezes ocultada e relegada a segundo plano, é inegável que a tradução, desde os seus primórdios, foi responsável pela importação de formas, gêneros e procedimentos estilísticos de uma língua e literatura à outra. Para Octavio Paz, a chamada evolução literária sempre foi movida por tais encontros:

Os grandes períodos criadores da poesia do Ocidente, desde sua origem na Provença até os nossos dias, foram precedidos e acompanhados por cruzamentos entre diferentes tradições poéticas. [...] Desse ponto de vista, a história da poesia europeia poderia ser vista como a história das diversas conjunções que compõem a chamada literatura do Ocidente, para não falar da presença árabe na lírica provençal ou a do haiku e da poesia chinesa na poesia moderna (PAZ, 1991, p. 157).

Neste sentido, ler a partir da escrita do outro é uma confrontação vertiginosa, como constata os escritores-tradutores Rainer Maria Rilke, Samuel Beckett ou Wladimir Nabokov. Yves Bonnefoy ressalta que “Se a tradução não é uma cópia, nem uma técnica, mas um questionamento, e uma experiência, ela pode se inscrever – se escrever – apenas na duração de uma vida, e necessita de todos seus aspectos, todos seus atos (BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie*, 1990, p. 153-154).

Da mesma forma, Jorge Luís Borges, em suas reflexões sobre a tradução, anuncia um tempo em que os tradutores poderão se livrar dos “elementos circunstanciais de uma beleza” (vinculado a um padrão específico), e deseja obter não apenas “boas” traduções, ou seja, criativas, mas também as “reconhecidas” como é o caso de Homero traduzido por Chapman, do Rabelais de Urquhart, ou da *Odisseia* de Pope, ou seja, aquelas que marcaram e que já pertencem à literatura mundial. Borges, em vários de seus textos, colocou em pauta tanto a questão da supremacia da autoria como o caráter secundário da tradução. Em “Las versiones homéricas”, de 1932, qualifica como “superstição” o fato de se acreditar que sempre o original será superior à sua tradução. O autor sugere que uma tradução pode, sim, superar o seu original e festeja a riqueza representada pela existência de diversas versões de um mesmo texto (BORGES, 2005, p. 239).

De maneira constante na história da crítica literária, pensar a criação literária como uma tradução — e vice e versa — apagando conseqüentemente a fronteira entre dois processos literários, é uma das lições que ensina Marcel Proust no livro *Le temps retrouvé*. “O dever ou a tarefa do escritor são os de um tradutor”, concluiu o gigante das letras francesas. Nesse sentido, a seção temática deste dossiê abre com o artigo “*Sur la lecture de Proust: leituras e traduções*”, no qual as autoras Beatrice Távora, Mary Anne Warken Sobottka e Sheila Maria dos Santos analisam as traduções para o português de Carlos Vogt (1989) e para o espanhol do argentino Pedro Ubertone (2003) do prefácio “Sobre a leitura” de Marcel Proust. A leitura torna-se uma tradução do mundo, comparando-a com a visão de Jorge Luis Borges e do filósofo Antoine Berman, ambos pensando os laços da tradução com o ato de ler. Em visões extremamente modernas e inovadoras, ambos desbravam os preconceitos contra o texto traduzido inferior ao texto original e valorizam a leitura como estratégia fundamental.

Paralelamente, a reflexão baseada na prática tradutória dos próprios autores está presente em vários trabalhos deste número. Por exemplo, em “Um conto de Mark Twain: tradução, comentários e notas”, Thaís Fernandes dos Santos apresenta sua tradução ao português brasileiro do conto “Hunting the Deceitful Turkey” [“Caça ao peru dissimulado”], acompanhada de introdução e notas. Sua abordagem prioriza a tradução

da variação linguística. Tal aspecto, assim como as marcas de oralidade, também é destacado no artigo “Tradução literária e variação linguística em ‘One Christmas Eve’, de Langston Hughes”, de Isadora Moreira Fortunato. A autora explica que sua pesquisa “tem a intenção de se inserir nos debates acerca de questões linguísticas e sócio-históricas sobre como a temática da negritude é trabalhada em textos literários no sistema de literatura traduzida no Brasil”. Já em “*La Novela De Mi Vida*, de Leonardo Padura: reflexão teórica a partir da prática de tradução”, Nathália Hecz Couto traduz parte desse romance cubano ainda inédito no Brasil com o objetivo de refletir sobre os aspectos culturais envolvidos no processo de tradução. Nesses trabalhos, os tradutores-autores não deixam de se colocar como participantes do processo de criação dos novos textos engendrados pela via da tradução. De fato, é na literatura, principalmente na prosa de ficção, na prosa poética e na poesia, que mais aparecem a dimensão criativa da tradução.

Com o intuito de pensar a tradução da literatura brasileira traduzida além dos continentes americano e europeu, já na distante Ásia, Cacio José Ferreira e Norival Bottos Júnior analisam o percurso inicial da tradução da narrativa em *Retábulo de Santa Joana Carolina* (1966) do escritor Osman Lins. Seus desdobramentos na tradução para o japonês foram baseados em reflexões enriquecedoras que marcaram os Estudos da Tradução (*Translation Studies*, em inglês ou “*traductologie*” em francês) como Sandra Nitri, Walter Benjamin, Shuichi Kato, Henri Meschonnic, Haroldo de Campos e Octávio Paz.

No campo do ensino das línguas estrangeiras, a tradução também tem tido um papel reconhecido como fundamental. Apoiando-se na reflexão de Sara Laviosa, as autoras Sueli Maria de Regino e Anna Carolyna Ribeiro Cardoso, no artigo “A tradução na aprendizagem de línguas estrangeiras”, defendem esta nova perspectiva do ensino de línguas estrangeiras, fugindo dos preconceitos que obrigavam o uso exclusivo da língua estrangeira para um mergulho maior na alteridade. As autoras consideram a tradução uma das ferramentas conscientes e enriquecedoras para o ensino e aprendizagem da língua estrangeira, tão importante quanto o exercício da oralidade ou da leitura, por exemplo.

A seção temática encerra-se com uma entrevista com a tradutora, professora e escritora Dirce Waltrick do Amarante, realizada pelas organizadoras do dossiê. Dirce

Waltrick do Amarante, atualmente vice-coordenadora da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, recebeu recentemente (em 2019) o Prêmio Boris Schnaiderman de Tradução, concedido pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), na categoria prosa, pelo livro *Finnegans Wake* (por um fio), de James Joyce (Iluminuras, 2017). Entre outros temas, Waltrick do Amarante fala de sua trajetória profissional, de suas experiências com a tradução literária, com a literatura infantojuvenil e também sobre a formação de tradutores.

Na seção livre, alguns artigos oferecem uma reflexão sobre a leitura no sentido mais amplo, valorizando o ponto de vista do leitor na interpretação do texto literário. Por exemplo, no artigo “Dalcídio Jurandir e a tradição dos romances da Amazônia a partir da primeira metade do século XX”, Tayana Andreza de Sousa Barbosa traz uma contribuição muito relevante para a literatura enraizada na Amazônia. A partir de uma nova leitura da obra *Chove nos campos de Cachoeira*, demonstra como ela ultrapassa suas restrições regionalistas e exóticas para se inscrever no quadro da literatura latino-americana e universal.

Sempre caminhando pelos trilhos da literatura brasileira como patrimônio mundial, em “Do binarismo de gênero ao afeto melancólico no conto ‘A imitação da rosa’, de Clarice Lispector”, Nelson Eliezer Ferreira Júnior articula os estudos de gênero à melancolia numa abordagem rica e provocadora. O valor simbólico das rosas no enredo do conto é percebido pelo autor como representando “o ponto de contato entre a pressão de gênero e os desdobramentos subjetivos identificados na protagonista através de signos da melancolia”. Já no texto “Entre corpos dilacerados e o fogo purificador: um olhar sobre o conto ‘Holocausto’, de Caio Fernando Abreu”, Kenia Maria de Almeida Pereira se volta sobre a ambiguidade desse conto a partir do duplo sentido que a palavra “holocausto” pode encobrir. Como referências, para tratar das questões simbólicas, utiliza Gaston Bachelard, Mircea Eliade e René Girard. Já no que diz respeito às temáticas dos regimes totalitários, convoca Hannah Arendt, Foucault e Regina Dalcastagnè. Segundo a autora, sua análise tenta percorrer dois caminhos alegóricos sugeridos pelo título: o mítico-simbólico, que tem o fogo e a vítima sacrificial como referência, e o político, “girando



em torno dos suplícios dos regimes totalitários, como a ditadura militar no Brasil e seu aparato de tortura”.

No artigo “O crime em a demanda do Santo Graal – o exemplo”, Ana Cristina Alvarenga de Souza e Paulo Roberto Sodré desenham uma paisagem cuidadosa, fazendo dialogar literatura e história, a partir da aparição na História cultural e literária da novela de cavalaria, com a personagem mítica da Idade Média europeia, o herói cavaleiresco Lancelot. Já em “Estética da recepção: o conhecimento de mundo do leitor para a significação do texto literário”, Cleane da Silva de Lima e Luzimar Silva de Lima destacam o papel central da recepção na leitura da literatura. Cabe ao leitor revelar o livro. Partindo das teorias estabelecidas pelos críticos Iser, Jauss, Zilberman e Luiz Costa Lima, aparece a questão da subjetividade do leitor, e, como destacam os autores, “é por meio do conhecimento de mundo que a obra literária vai ganhando forma e assim conquistando leitores, através da recepção e do efeito causado no leitor, despertando a lembrança de algo já vivido por ele”.

De certa forma, o questionamento constante e a postura que o tradutor deve tomar constituem seus numerosos papéis como o de leitor, intérprete e criador. Segundo Antoine Berman, “tornar [o texto] mais legível e agradável possível para um leitor [...] tentando reproduzir ou recriar a coerência do estilo do autor, e, para tanto, mantendo ou inventando, quando necessário, motivações no plano gramatical ou semântico” é uma das preocupações que o tradutor deve desbravar, procurando o equilíbrio entre a legibilidade para o leitor da cultura alva, versus a coragem de assumir o estranhamento e a criação de algo novo em sua própria cultura. Neste sentido, traduzir significa acreditar no poder de uma possível transformação do próprio mundo, através de leituras e da força da criatividade.

**Émilie Audigier**

**Marlova Aseff**

## **SUR LA LECTURE DE PROUST: LEITURAS E TRADUÇÕES**

**Beatrice Távora\***

**Mary Anne Warken S. Sobottka\*\***

**Sheila Maria dos Santos\*\*\***

**RESUMO:** Em *Sur la lecture*, prefácio escrito para a tradução de *Sesame and lilies*, de John Ruskin, Marcel Proust expõe sua visão sobre a função crítica e filosófica da leitura, as quais podem ser aplicadas aos Estudos da Tradução, uma vez que todo ato tradutório parte de uma leitura aprofundada do texto-fonte. Ao mesmo tempo, nas considerações de Borges (1985) a leitura se constitui como uma estratégia crítica baseada na supressão da ideia de hierarquia do original sobre a tradução, validando todas as versões de uma mesma obra. No mesmo sentido, Berman (1995) enfatiza a leitura como uma das etapas constituintes da análise de traduções. É a partir desse olhar que apresentamos neste trabalho uma análise comparativa entre o texto-fonte e as traduções brasileira e argentina. Através da apresentação e comentários de diferentes fragmentos, discutimos as soluções tradutórias encontradas por Carlos Vogt (1989) e Pedro Ubertone (2003).

**Palavras-chave:** Leitura. Tradução. Crítica. Marcel Proust.

**RÉSUMÉ:** Dans *Sur la Lecture*, préface de la traduction *Sésame et les lys*, de John Ruskin, Marcel Proust expose sa vision sur la fonction critique et philosophique de la lecture, lesquelles peuvent être appliquées à la traductologie, puisque tout acte traductif part d'une lecture approfondie du texte-source. En même temps, selon Borges (1985), la lecture se constitue comme une stratégie critique basée sur la suppression de la notion de hiérarchie de l'original sur la traduction, en validant, ainsi, toutes les versions de la même œuvre. En même sens, Berman (1995) met la lecture en évidence en tant qu'une des étapes constitutives de l'analyse des traductions. C'est à partir de ce regard que nous présentons dans ce travail une analyse comparative entre le texte-source et les traductions brésilienne et argentine. À travers la

---

\* Doutoranda do Programa em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. (PGET/UFSC). Bolsista CAPES. E-mail: tavorabeatrice@gmail.com

\*\* Doutoranda do Programa em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. (PGET/UFSC). Bolsista CAPES. E-mail: warkeneshpanholufsc@gmail.com

\*\*\* Professora Adjunta do Curso de Letras-Francês da Universidade Federal de Santa Catarina. Professora no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). E-mail: dossantos.sheilamaria@gmail.com

présentation et les commentaires de différents fragments, nous discutons les solutions traductives trouvées par Carlos Vogt (1989) et Pedro Ubertone (2003).

**Mots-clés:** Lecture. Traduction. Critique. Marcel Proust.

**ABSTRACT:** In *Sur la Lecture*, a preface written for John Ruskin's translation of *Sesame and Lilies*, Marcel Proust sets out his vision of the critical and philosophical function of the reading, which can be applied to Translation Studies since every translation act begins with an in-depth reading of the source text. Besides, Borges (1985) considers the reading as a critical strategy based on the suppression of the idea that the source text is hierarchically superior to its translations, and thus he turns as valid and positive all the versions of the same work. In the same way, Berman (1995) emphasizes the reading as a constitutive step of the translation analysis. It is from this point of view that we present in this work a comparison between the French version of *Sur la lecture* and its Portuguese and Spanish translations. By presenting and commenting several fragments of the work, we shall discuss the different translation solutions found by Carlos Vogt (1989) and Pedro Ubertone (2003).

**Keywords:** Reading. Translation. Criticism. Marcel Proust

## INTRODUÇÃO

*O original é infiel à tradução*

Jorge Luis Borges

Ler, reler, ler novamente. O que é a tradução senão, em primeira instância, um ato contínuo e aprofundado de leituras? Muito se tem escrito sobre esse vínculo que enlaça culturas, subjetividades, pensamentos e se materializa nas estruturas das línguas. Segundo Antoine Berman (2013, p. 24), é a experiência do traduzir que aprofunda as reflexões sobre a tradução, assim como a leitura nos possibilita estar mais atentos a cada palavra que compõe o texto-fonte, à unidade discursiva, às expressões e aos silêncios. Com efeito, conforme defende Muntaner, "*la traduction est la manière la plus parfaite, la plus complète de lire*" (1993, p. 639).

Marcel Proust é considerado um dos maiores escritores da Literatura Francesa do século XX. Em 1905, portanto, no momento em que iniciava a redação de *À la Recherche du temps perdu* (1919-1927), Proust redigiu um prefácio para a tradução do livro *Sesame and lilies* (*Sésame et les lys*) de John Ruskin, intitulado *Sur la lecture*, no qual expõe sua visão sobre a função crítica e filosófica da leitura. Diferentemente de *À la Recherche du*

*temps perdu*, que conta com mais de 300 traduções para diversos idiomas, segundo o portal da UNESCO *Index Translationum*, *Sur la lecture* registra apenas seis traduções: ao português do Brasil, ao espanhol, ao catalão, ao alemão, ao croata e ao italiano. Embora tal ferramenta para obtenção de dados historiográficos careça de algumas atualizações, trata-se de um instrumento que permite verificar o movimento de recepção de traduções. Além das traduções de *Sur la lecture* ali registradas, dentre as quais a de Miguel Catalá ao espanhol peninsular, é de nosso conhecimento a de Pedro Ubertone, de 2003, pela editora argentina Libros del Zorzal ao espanhol rioplatense. No que diz respeito ao português, a tradução de Carlos Vogt foi publicada pela editora brasileira Pontes de Campinas, que em 2003 estava na sua 4ª edição.

Com o intuito de desenvolver algumas reflexões sobre as traduções de Vogt (2003) e Ubertone (2003), problematizando as soluções encontradas e suas implicações nos diferentes contextos de chegada, nos valemos dos postulados de Borges (1985) e Berman (1995, 2013), assim como do texto proustiano que nos compete.

## **A leitura e a crítica de tradução**

A tradução é fundamental para o acesso a outras culturas e, de acordo com Berman (1995, p. 68), envolve leituras vastas e diversificadas. No ato da leitura nos aproximamos não apenas do texto-fonte, mas de novas experiências, que podem ser inusitadas, uma vez que estamos nesse contato com o outro em toda sua complexidade cultural. Foi através do ato da leitura que Borges (1985) se propôs a lançar um olhar receptor sobre as traduções, sugerindo a realização de uma operação crítica baseada na supressão da ideia de hierarquia do original sobre a tradução, passando a entender como válidas e positivas todas as versões de uma mesma obra. Em *As versões homéricas* (1932), o autor explicita que para analisar a *Ilíada* e a *Odisséia*, realizou a leitura de cada tradução, eliminando a hierarquia do original e considerando as diferentes versões como diversas perspectivas de omissões e ênfases. Para Borges, “a superstição da inferioridade das traduções [...] procede de uma distraída experiência. Não existe um bom texto que não pareça invariável

e definitivo se o praticamos um número suficiente de vezes.”<sup>1</sup> (BORGES, 1985, p. 239). Com Borges a tradução atinge um novo patamar uma vez que, ao expressar ter lido os clássicos *Ilíada* e *Odisséia* através de traduções, reflete sobre as repercussões incalculáveis de um texto e a importância da leitura de traduções como exercício no campo das letras e de acesso a culturas e línguas desconhecidas. Assim, o escritor promove a tradução e, como afirma Costa, elabora uma metodologia, pois “através da leitura incessante de múltiplas traduções é criada uma instância transcendente, da qual o original passa a ser apenas uma versão, embora a primeira do processo” (COSTA, 2005, p. 171). Nesse processo desenvolvido por Borges, não havia uma preocupação prescritiva e investigativa em busca de equívocos, mas uma procura por:

(...) aspectos que estão em estado virtual no original e só podem aparecer quando se dão em duas condições: que a língua tenha experimentado formas literárias diversas e que o autor traga essas formas para dentro da obra traduzida (COSTA, 2005, p.175).

Para Borges, a tradução “melhora” o original, noção que se relaciona à de que “o tempo às vezes melhora algumas obras ou parte delas” (COSTA, 2005, p.180) e de que a primeira leitura de um livro famoso já seria a segunda pois o abordamos com conhecimento prévio. Através da leitura estaríamos, segundo este autor, entrando em contato com uma escrita e conhecendo novas formas de mundo e de ver esse mundo. Para Borges, assim como para Proust, a leitura, e por conseguinte o leitor, são vistos como elementos “indispensáveis” à construção e concepção de uma obra. A esse respeito, Fernandes comenta que:

Apesar de a ênfase borgiana na originalidade autoral do tradutor ameaçar a possibilidade mesma de que haja traduções – afinal, para que um texto seja uma tradução é necessário que seja percebido como tal – , esse problema pertence ao leitor comum, não ao estudioso da tradução. Para este, abre-se inclusive a oportunidade de um novo objeto de estudo: o clássico traduzido (FERNANDES, 2011, p.21).

---

<sup>1</sup> “La superstición de la inferioridad de las traducciones [...] procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable e definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces”.

A ênfase na leitura da tradução como tradução e para o leitor especializado, também é mencionada por Antoine Berman (1995, p.65) como primeiro momento de uma análise crítica, na qual o olhar seria deslocado numa tentativa de evitar comparações com o original. Através desta operação, o texto traduzido se afirmaria enquanto tal, demonstrando graus de *consistência imanente*, relacionadas ao domínio das normas de qualidade padrão da escrita da língua receptora, sistematicidade e correlatividade de seus componentes. Esta leitura permitiria o acesso a “zonas textuais” problemáticas e exitosas capazes de orientar um trabalho analítico. Além disso, permitiria também a identificação de um projeto tradutório que, embora não seja necessariamente enunciado discursivamente, definiria a maneira de traduzir. Segundo Berman, esta etapa inicial funcionaria como preparação à confrontação crítica do original que, por sua vez, também seria lido inicialmente de forma isolada e atenta em busca de traços estilísticos, ritmos e correlações sistemáticas paralelamente às leituras colaterais relacionadas ao autor e ao tema.

Em consonância com os princípios previamente elencados, analisaremos duas traduções da obra *Sur la lecture*, de Marcel Proust, um dos escritores mais representativos da Literatura Francesa. Com efeito, segundo Matthieu Vernet “Ninguém duvida que, há muitos anos, Proust se impôs como um autor canônico, até mesmo indispensável, em quem se encontra uma herança nacional e cultural comum, ainda que Molière ou Hugo sejam sem dúvida mais estudados pelo jovem público”<sup>2</sup>(VERNET, 2013, p. 1). Fato que interfere na forma como seus textos são traduzidos, uma vez que os responsáveis por tais traduções dispõem de um conhecimento prévio sobre ele, fruto da vasta bibliografia dedicada à sua produção literária.

Acrescente-se ainda, no que diz respeito a Proust, ser ele também um leitor tradutor, como atesta seu trabalho com Ruskin, que originou o prefácio sobre o qual nos

---

<sup>2</sup> “Nul ne doute que depuis bien des années, Proust s’est imposé comme un auteur canonique, voire comme l’auteur incontournable, chez qui se trouve un héritage national et culturel commun, même si Molière ou Hugo sont sans doute plus étudiés par le jeune public”.

debruçamos. De acordo com Nogueira (2015), em seu artigo “A tradução comentada *sui generis* de títulos de John Ruskin feitas por Marcel Proust”

O trabalho de anotação crítica que Proust realiza paralelamente à redação da tradução resulta numa tradução peculiar, em que o comentário se torna, na França, mais relevante do que o texto original. Embora Proust até tenha tentado se manter fiel à intenção de Ruskin, não realizou o que preconizam certas escolas, segundo as quais o tradutor deve se apagar diante do autor. Proust rivalizou com Ruskin nos dois livros que traduziu (além de rivalizar com os demais estudiosos e tradutores da obra ruskiniana à época); criou seu próprio mosaico de erudição e o sobrepôs ao de Ruskin. Criou, sobretudo, uma tradução híbrida, que mistura ensaio, crítica, autobiografia e tradução, impregnando-se do hibridismo do próprio texto traduzido (que mistura ensaio, crítica, imprecisão e autobiografia ao embaralhamento geral do texto) (NOGUEIRA, 2015, p.129).

Portanto, com base nas reflexões acima apresentadas, analisaremos a seguir trechos das traduções de Proust ao espanhol e ao português, assinadas por Ubertone (2003) e Vogt (2003), respectivamente, cotejando-as com o texto-fonte.

### **As traduções de *Sur la lecture* ao português e ao espanhol**

O texto *Sur la lecture* é um prefácio, publicado em 1905, para a tradução de *Sesame and Lilies*, de John Ruskin, no qual Proust disserta sobre a função da leitura, partindo de reminiscências de sua infância passadas junto a um livro. É um texto com linguagem acessível, agradável, que aproxima o leitor do sentir e do pensar sobre a prática da leitura a cada fragmento. A edição da tradução brasileira assinada por Carlos Vogt contém um total de sessenta páginas que incluem notas finais. Na apresentação da tradução brasileira, adverte-se que o texto, inicialmente pensado para ser uma introdução à outra obra, ganha nessa ocasião seu lugar como uma obra independente. A tradução em espanhol, por sua vez, traduzida por Pedro Ubertone, é apresentada em sessenta e nove páginas, acompanhada de uma cronologia sobre a vida de Marcel Proust, sem paratextos.

Tomando como base essas duas versões, propomos no presente trabalho um cotejo com o texto-fonte, observando e discutindo as soluções encontradas pelos tradutores.

Assim, é a leitura de uma leitura que nos interessa problematizar, considerando que, no texto de Proust, a linguagem se entrelaça com os sentimentos resgatados pela memória e um passado se faz presente na descrição detalhada dos objetos e das sensações que provocam o leitor. Esses elementos podem ser relacionados ao mesmo ato de ler e retomar, mais uma vez pela linguagem, o prazer do sentir. O fragmento a seguir ilustra a diferença na construção de imagens em cada tradução:

PROUST, 1993, p. 8	UBERTONE, 2003, p. 11	VOGT, 2003, p. 11
(...) là, tout près, dans l'unique allée du jardinet qui bordait de briques et de faïences en demi-lunes ses plates-bandes de pensées : des pensées cueillies, semblait-il, dans ces ciels trop beaux (...)	(...) allá, bien cerca de la única calle del jardincito que bordeaba de ladrillos y porcelanas en medialunas sus arriates de pensamientos, recogidos, parecía, en esos cielos demasiados bellos (...)	(...) ali, bem perto, na única aléia do jardiminho que margeava com tijolos e faianças em meias-luas suas platibandas de amores-perfeitos: amores-perfeitos colhidos, parece, nesses céus tão bonitos (...)

Podemos observar a diferença especialmente neste fragmento: “*medialunas sus arriates de pensamientos*” e “meias-luas suas platibandas de amores perfeitos: amores perfeitos colhidos”. No espanhol, o texto ficou mais curto, uma vez que não possui repetição de palavras, como ocorre no texto-fonte, além de ter eliminado o ponto-vírgula que separava tal repetição. Ademais, faz-se pertinente destacar a alteração semântica operada na tradução brasileira de Vogt, onde “*pensées*” torna-se “amores perfeitos”, em uma tradução que se distancia semanticamente do texto-fonte, embora mantenha a repetição e a pontuação do texto proustiano, inexistente na tradução de Ubertone.

Para Álvaro Faleiros “ao lado do seu sentido lógico, as palavras são encaradas em seu sentido mágico e encantatório, elas são consideradas por suas formas, suas emanções sensíveis, suas qualidades vibratórias, seus sons e seus ruídos. É justamente nesse limite



que se encontra a poesia” (FALEIROS, 2012, p. 143-144). Em cada um dos idiomas, a sonoridade das palavras, de sua repetição, elabora um ritmo que confere a esse fragmento características de prosa poética. Assim, como podemos observar, é tarefa do tradutor perceber essas nuances e dentro do seu projeto de tradução identificar os elementos poéticos nos textos narrativos. A linguagem e estilo do autor devem ser observados e conhecidos pelo tradutor, como ressalta Fernando Py, que retraduziu *Em busca do tempo perdido* e enfrentou a tarefa de “reproduzir em português a fluência musical de cada frase, a simetria e as comparações metafóricas, principais desafios em matéria de tradução literária sem falar da extensão dos parágrafos de Proust” (PY, 2010). Segundo Py:

A tradução de Proust exige um cuidado e uma atenção muito grandes, no sentido de respeitar algumas das características principais do seu estilo: as frases longas, longuíssimas por vezes, a cadência musical dessas frases, com técnica peculiar e pausas significativas. A língua em si não foi um grande obstáculo. Ao contrário de Joyce, Proust utiliza um francês mais acessível, ao não fabricar neologismos nem usar esfoliações de vocábulos. (PY, 2010).

Em Proust, há uma preocupação com a descrição dos prazeres da leitura, atividade que proporciona tamanho deleite que até mesmo a rotina diária a ameaçava. O trecho a seguir, repleto de sensações assim como o anterior, descreve aqueles rituais familiares intermináveis, empecilhos para o leitor ávido por desfrutar cada página de sua obra favorita. As traduções, por sua vez, proporcionam diferentes percepções, como se observa em:

PROUST, 1993, p. 10	UBERTONE, 2003, p. 13	VOGT, 2003, p.12
---------------------	-----------------------	------------------

« Allons, ferme ton livre, **on va déjeuner.** » Tout était prêt, le couvert était entièrement mis sur la nappe où manquait seulement ce qu'on n'apportait qu'à la fin du repas, l'appareil en verre où l'oncle horticulteur et cuisinier faisait lui-même le café à table, tubulaire et compliqué comme un instrument de physique qui aurait senti bon et où c'était si agréable de voir monter dans la cloche de verre l'ébullition soudaine qui laissait ensuite aux parois embuées une cendre odorante et brune ; et aussi la crème et les fraises que le même oncle mêlait, dans des proportions toujours identiques, s'arrêtant juste au rose qu'il fallait avec l'expérience d'un coloriste et la divination d'un gourmand. Que le **déjeuner** me paraissait long !

“Vamos, cierra tu libro, **es hora de almorzar.**” Todo listo, los cubiertos estaban puestos sobre un mantel en donde solamente faltaba que trajeran, al final de la

comida, el aparato de vidrio con el que el tío horticultor y cocinero hacía

café, artefacto tubular y complicado como un instrumento de física que olía y donde era tan agradable ver subir a través de la campana de vidrio la

ebullición repentina que dejaba luego en las paredes brumosas una ceniza

perfumada y morocha; y también la crema y las fresas que el mismo tío

mezclaba, en proporciones siempre idénticas, deteniéndose justo en el rosa que se buscaba con la experiencia de un colorista y la adivinación de una goloso. ¡Qué largo me parecía el **desayuno!**

“Venha, feche seu livro, **vamos almoçar**”.

Tudo estava pronto, os talheres inteiramente postos sobre a toalha, faltando apenas o aparelho de vidro que não aparecia senão no final da refeição e no qual o tio horticultor e cozinheiro fazia ele próprio o café na mesa, tubular e complicado como um instrumento de física de cheiro bom e no qual era tão agradável ver subir na campânula de vidro a ebulção repentina que deixava em seguida nas paredes embaçadas uma borra cheirosa e marrom; e também o creme e os morangos que o mesmo tio misturava, em proporções sempre idênticas parando justo no rosa que era preciso atingir com a experiência de um colorista e a adivinhação de um apreciador. Como o **almoço** me parecia longo!

As duas traduções nos trazem à memória a rotina da infância do autor, o encontro familiar com hábitos que se repetem e em torno dos quais a família se aproxima. Quase

sentimos o aroma do café e a suavidade dos morangos degustando-os em nossos pensamentos ao mesmo tempo em que compartilhamos a agonia daquele tempo infundável que afastava o leitor de seu livro. Esse ritual, no entanto, parece assumir aspectos diferentes no espanhol e no português. Há nas traduções um certo tom que as diferencia. No português, o convite à mesa é realizado de forma análoga ao texto proustiano: “vamos almoçar”, no texto-fonte “on va déjeuner”, mantendo, portanto, sua estrutura sintática, ao passo que no espanhol, a estrutura frasal é alterada em “es hora de almorzar”, realizando, novamente, uma tradução de cunho mais livre, que privilegia o sentido à forma.

Em ambos os casos, a tradução também permite observar a sintaxe das línguas de forma contrastiva, assim como a complexa questão que relaciona as refeições e seus horários e que implica em um conhecimento das culturas envolvidas. No Brasil, país para o qual a tradução ao português se destina, costuma-se de maneira geral realizar três refeições principais ao longo do dia: a primeira, pela manhã, denominada “café da manhã”, a segunda, normalmente às doze horas, designada “almoço” e, à noite, por volta das vinte horas, uma terceira conhecida como “jantar”. Nos países hispânicos, porém, essa rotina costuma ser diferenciada, de acordo com cada país. Caso peculiar é o da Espanha, no qual a refeição matinal costuma ser realizada igualmente cedo, e se chama “desayuno”. Aquela que no Brasil é feita às doze horas, por lá nunca acontece antes das quatorze horas e trinta minutos e se chama “almuerzo” e o jantar, denominado “cena” sempre tem lugar depois das vinte e uma horas. Na Argentina, entre sete e meia e nove horas da manhã acontece o “desayuno”, a “comida” ou “almuerzo” entre as doze e quatorze horas e a “cena” entre vinte e uma e vinte e duas e trinta.

Em que pesem as diferenciações de horários e terminologias, parece haver na tradução ao espanhol uma incoerência, uma vez que o parágrafo que inicia a descrição da refeição anuncia o convite para a hora de “almorzar” e termina enfatizando a duração do “desayuno”. Na tradução ao português, no entanto, a coerência é mantida através da relação “almoçar/almoço”.

Paulo Henriques Britto em seu livro *A Tradução literária* adverte que “a delimitação entre conceitos próximos, dentro de um mesmo campo semântico, se faz de modo diferente em línguas diferentes” (BRITTO, 2012, p. 14). Britto comenta as diferenças entre o idioma inglês e o português, especificamente com respeito às refeições, e destaca que no português é a hora que deve ser considerada e que vai marcar o que será almoço ou jantar.

Outro exemplo relacionado aos hábitos alimentares e que se apresenta nas traduções, pode ser encontrado no seguinte fragmento:

PROUST, 1993, p. 23	UBERTONE, 2003, p. 23	VOGT, 2003, p. 20
Je n'étais pas depuis bien longtemps à lire dans ma chambre qu'il fallait aller au parc, à un kilomètre du village <sup>1</sup> . Mais après le jeu obligé, j'abrégeais la <b>fin du goûter</b> apporté dans des paniers et distribué aux enfants au bord de la rivière, sur l'herbe où le livre avait été posé avec défense de le prendre encore. (...) Je laissais les autres <b>finir de goûter</b> dans le bas du parc, au bord des cygnes, et je montais en courant dans le labyrinthe jusqu'à telle charmille où je m'asseyais (...)	Yo estaba leyendo en mi cuarto desde hacía poco y ya había que ir al parque, a un kilómetro de la aldea. Pero después del juego obligado, abreviaba el <b>final del té</b> traído en cestos y distribuido a los chicos al borde del río, sobre la hierba en donde el libro había sido dejado junto con la orden de no tomarlo todavía. [...] Yo dejaba a los otros terminar de <b>tomar el té</b> en el bajo del parque, al borde de los cisnes, y subía corriendo por el laberinto hasta la enramada en donde me sentaba [...].	Não fazia muito tempo que lia no quarto e já era preciso ir ao parque, a um quilômetro da vila. Mas após o jogo obrigatório, eu abreviava o <b>fim da merenda</b> trazida em cestos e distribuída às crianças às margens do rio, sobre a relva onde o livro tinha sido posto ainda com a proibição de que fosse retomado.[...] Eu deixava os outros <b>terminarem de lanchar</b> na parte baixa do parque, à margem dos cisnes, e subia correndo no labirinto até uma alameda onde eu me sentava [...].

Como se observa, a interferência das atividades diárias no desejo de leitura é novamente enfatizada. Porém, são delineados contornos diferentes, situados nos contextos de cada cultura. A opção por “merenda” no português, assim como em francês, remete ao lanche entre as refeições principais e que pode ser realizado pela manhã, no meio ou final da tarde ao passo que “tomar el té” relaciona-se ao hábito de alimentação ao final da tarde, possível herança europeia uma vez que a gastronomia argentina se incrementou com estas influências em razão do forte movimento de imigração, neste caso inglesa, ao longo do século XIX. Acrescente-se ainda o fato de a cultura da erva-mate ser tradicional, muito antiga e popular naquele país onde o costume de ingerir a bebida está cercado por um ritual de reunião, configurando-se como momento de conversa e oportunidade para relaxar.

Nas duas traduções aqui analisadas, notam-se projetos tradutórios que privilegiam aspectos culturais dos contextos de chegada, vinculando-se à seleção de elementos linguísticos que evidenciam as leituras efetuadas por cada tradutor em particular.

## **Considerações finais**

A partir do entendimento da leitura como elemento fundamental para o ato crítico do trabalho tradutório e com base na perspectiva de Borges (1985) que propõe a supressão da ideia de hierarquia do original sobre a tradução e preconiza como válidas e positivas todas as versões de uma mesma obra, propusemo-nos no presente trabalho a discutir alguns aspectos das traduções de *Sur la lecture*, de Marcel Proust, ao português e ao espanhol.

Através da apresentação de diferentes fragmentos foi possível observar as distintas soluções tradutórias para a construção de imagens motivadas por projetos tradutórios que enfatizam aspectos culturais. A leitura e a releitura dos excertos selecionados possibilitaram o reconhecimento de uma preocupação com a construção poética nos textos traduzidos que, embora voltada para as culturas de chegada, despertasse a multiplicidade de sensações evocadas pelo estilo proustiano. Observou-se, igualmente, a

presença de incoerências em determinadas escolhas da tradução ao espanhol, que não ocorrem na tradução ao português, tampouco constam no texto-fonte.

Nas traduções de Vogt (1989) e Ubertone (2003), identificamos estratégias e percepções do texto proustiano em consonância com a leitura e o trabalho autoral do tradutor, sua visão particular e leitura idiossincrática de determinada obra. Foi possível constatar que o tradutor estabelece um compromisso autoral com sua tradução, pois, através de suas escolhas, pode enfatizar e ressaltar determinados aspectos no texto traduzido, assim como provocar apagamentos ao posicionar-se. Da mesma forma, o tradutor pode estabelecer mecanismos de compensação em sua leitura, que ora desconsideram elementos vinculados à cultura, à sonoridade do texto e às imagens poéticas de uma narrativa e ora recuperam estes elementos considerando os efeitos pretendidos no contexto de chegada. Ao lermos um texto de Proust, seja ele em espanhol ou em português, é a cultura francesa e o que sabemos desta que se impõe de certa maneira, nas cenas de uma refeição, ou no fragmento poético problematizado.

Assim, foi possível identificar na análise aqui empreendida, dois projetos tradutórios com distintas aproximações, que nos entregam diferentes percepções da obra proustiana e partem de visões distintas sobre o objetivo da tradução e seus componentes essenciais, o que evidencia a tradução como forma de leitura.

## Referências

- BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longuíquo**. Tradução Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. 2 ed., Tubarão: Copiart. 2013.
- BORGES, J. L. Las versiones homéricas. In: **Obras Completas**, Buenos Aires, Emecé, 1985.
- BRITTO. P.H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.
- CALDAS, A. L. **Proust em dois tempos: as miragens do texto**. Lathé Biosa, Porto Velho, ano 1, n. 64, p. 1-6, 2001. Disponível em: <<http://www.unir.br/~primerira/artigo64.html>>. Acesso em: 07 set. 2009.
- COSTA, W.C. Borges, o original da tradução. Florianópolis: **Cadernos de Tradução - Revista da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa**

Catarina, nº15, v.1, 2005. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6587>>, acesso 28.05.2017.

FALEIROS, Á. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FERNANDES, F. S. O clássico traduzido: Jorge Luis Borges sobre leitura e tradução. **Nonada Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 14, n. 16, p. 9-23, 2011

MONTEIRO, J. C. N., Ruskin traduzido: **Sesame and Lilies por Proust e Catalán** [Tese de doutorado - Orientador prof. Walter Carlos Costa] UFSC: Programa de Pós-graduação em literatura, 2009, disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92821/268680.pdf?sequence=1>>, acesso 21.05.2017.

MUNTANER, P. J. La traduction comme création littéraire. **Meta**, 38/4 : (1993). p. 637-642.

NOGUEIRA, L. P. A tradução comentada *sui generis* de títulos de John Ruskin feitas por Marcel Proust. Belo Horizonte: **Revista Aletria**, v.25, n.2, p. 123-137, 2015  
Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/8602/8627>  
Acesso em: 23 de maio de 2017.

MENDES, T. Os desafios da tradução dos clássicos da literatura universal, entrevista com Fernando Py. **Jornal do Brasil** [online], Rio de Janeiro, 10 de abril de 2010, às 15h55min. Disponível em:

<<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/04/10/os-desafios-da-traducao-dos-classicos-da-literatura-universal/>> Acesso em: 10 de julho de 2017.

PROUST, M. **Sobre a leitura**. Tradução de Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 4ª edição, 2003.

PROUST, M. **Sobre la lectura**. Tradução de Pedro Ubertone. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.

VERNET, M. Comment lire Proust en 2013 ?, **Acta fabula**, 2. 14 (2013) « *Let's Proust again!* ». 22/05/2019. <http://www.fabula.org/revue/document7578.php>

## UM CONTO DE MARK TWAIN: TRADUÇÃO, COMENTÁRIOS E NOTAS

Thaís Fernandes dos Santos\*

**Resumo:** Apresenta-se a tradução ao português brasileiro do conto *Hunting the Deceitful Turkey*, de Mark Twain, acompanhada de introdução e notas. Os parágrafos iniciais são dedicados a uma breve biografia do escritor Samuel Langhorne Clemens (1835-1910), da vida pessoal à criação literária, na sequência, aos comentários ao texto os quais abordam o conteúdo do conto e à proposta de tradução, e conclui-se com algumas considerações teóricas sobre variação linguística em tradução, respaldando-se principalmente nos estudos de Mounin (1965), Even-Zohar (1990), Gillian Lane-Mercier (1997), Pym (2000), Dino Preti (2003) e Hurtado Albir (2004), que abordam aspectos relevantes da prosa literária e da literatura traduzida.

**Palavras chave:** Mark Twain. Conto. Tradução.

**Abstract:** This article presents a translation into the Brazilian Portuguese of the tale *Hunting the Deceitful Turkey*, by Mark Twain, with introduction and notes. The opening paragraphs introduce readers to a brief biography of the writer Samuel Langhorne Clemens (1835-1910), linking his personal life to his own literary creation, also providing context and discussing the challenges of this particular translation. It concludes with some theoretical considerations on linguistic variation in translation, mainly supported by Mounin (1965), Even-Zohar (1990), Gillian Lane-Mercier (1997), Pym (2000), Dino Preti (2003), and Hurtado Albir (2004) studies, from which relevant aspects are relating to the literary prose and literature in translation.

**Keywords:** Mark Twain. Short Story. Translation

### INTRODUÇÃO

*But language is a treacherous thing, a most unsure vehicle, and it can seldom arrange descriptive words in such a way that they will not inflate the facts — by help of the reader's imagination, which is always ready to take a hand and work for nothing, and do the bulk of it at that.*  
(Mark Twain, 1897)<sup>3</sup>

Samuel Langhorne Clemens, mundialmente conhecido como Mark Twain, nasceu em Flórida, Missouri, nos Estados Unidos, em 30 de novembro de 1835 e faleceu em Stormfield, Redding, Connecticut, em 21 de abril de 1910. Foi um dos sete filhos da

---

\* Pós-graduanda em Letras na área de Língua e Literatura Inglesas na UNESA. Participa do projeto Programa Formativo do Centro de Estudos de Tradução Literária, da Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo. E-mail: thaifs.santos@bol.com.br.

<sup>3</sup> A linguagem é uma coisa traiçoeira, um grande instrumento perigoso, e raramente pode-se combinar palavras descritivas de tal maneira que elas não aumentarão os fatos — com a ajuda da imaginação do leitor —, que está sempre pronta para dar uma mão, sem receber nada em troca, e fazer a maior parte do trabalho. (Mark Twain, *Following the Equator: A Journey Around the World*, 1897, disponível em <<https://www.gutenberg.org/>>). Tradução minha.



união entre John Marshall e Jane Lampton Clemens, todos oriundos de territórios Sul do país.

A família mudou-se do estado de Tennessee para a pequena cidade fronteiriça de Hannibal, Missouri, quando Samuel Clemens ainda era criança. Posteriormente, aos 18 anos, ele iniciou suas viagens pelo exterior, e, de volta ao estado estadunidense de Connecticut, estabeleceu-se em Hartford, região da Nova Inglaterra entre Boston e Nova York, onde, atualmente, é um marco histórico nacional em sua homenagem.

Casado com Olivia Louise Langdon (1870) e pai de quatro filhos, Samuel L. Clemens foi um jornalista carismático, humorista autêntico, empreendedor comercial, um respeitado contador de histórias inspiradas na cultura sulista, crítico social, romancista, mestre no gênero narrativas de viagem, que tornou-se memorável em atenção às suas especificidades culturais e ao seu estilo criativo, sendo também uma figura visualmente engraçada, conhecida por seu característico bigode farfalhado, sempre vestido com um paletó branco comprido, cuidadosamente abotoado, de gosto refinado, cabelos desajeitados e volumosas sobancelhas, as quais, com um aspecto natural, emolduravam o seu olhar expressivo e original.

Além da personalidade acima descrita, tem ainda a orgulhar lhe o fato de ter sido um homem de amizade e ter conquistado um público variado de leitores, inclusive elogiado por muitos outros escritores atualmente em evidência. Nos termos do jornalista, ensaísta e crítico social norte-americano Henry Louis Mencken: “Creio que ele foi o verdadeiro pai da nossa literatura nacional.”<sup>4</sup> (MENCKEN, *The Smart Set*, Feb. 1913)<sup>5</sup>. E, mais tarde, William Faulkner também declara: “Mark Twain é o avô de todos nós.” (FAULKNER, 1958)<sup>6</sup>, na talvez mais célebre conferência proferida em um dos eventos na Universidade Washington e Lee, em Lexington, Virgínia.

Da vida pessoal à criação literária, Samuel L. Clemens foi autor de prolíficas obras de ficção da Literatura Ocidental, incluindo *The Adventures of Tom Sawyer* (1876)

---

<sup>4</sup> No original: “I believe that he was the true father of our national literature, the first genuinely American artist of the blood royal.” MENCKEN, *The Smart Set*, Feb. 1913). Tradução minha.

<sup>5</sup> *The Smart Set* foi uma Revista Literária Norte-Americana editada por H. L. Mencken.

<sup>6</sup> No original: “Mark Twain is all of our grandfather”. Faulkner, remarks at Washington & Lee University, 15 May 1958, in Faulkner at Virginia: An Audio Archive. Tradução minha.

(*As Aventuras de Tom Sawyer*), *Life on the Mississippi* (1883) (*Vida no Mississipi*), *Adventures of Huckleberry Finn* (1884-85) (*Aventuras de Huckleberry Finn*), *The Innocents Abroad* (1869) (*Os Inocentes no Estrangeiro*), além dos clássicos *The Mysterious Stranger* (*O Desconhecido Misterioso*), postumamente em 1916, e *The Prince and the Pauper* (1881) (*O Príncipe e o Mendigo*), sendo esta talvez a sua maior tentativa de ficção histórica.

Nesse trânsito, histórico, discursivo, identitário e de tradições, ele é um dos principais representantes do regionalismo norte-americano, à ambientação Sul do país, cuja produção artística hoje encontra-se não apenas para o prazer da leitura, mas também como objeto de estudos em diversos países.

Há outras particularidades notáveis, no entanto, que convém serem mencionadas aqui. Apesar de Clemens não ter cursado o ensino superior, e frequentado pouco a escola, ele ocupou alguns cargos curiosos antes de tornar-se um escritor renomado. Dentre eles, atuou como timoneiro de barco a vapor, cuja profissão serviu-lhe de inspiração para os escritos nos quais baseiam-se suas experiências durante as navegações. Segundo o professor e autor Leary (1964, p. 26), o nome literário Mark Twain surgiu nessa época, aproximadamente 1861, advindo do modo de comunicação entre mareantes, com os quais Clemens trabalhava. Dessa forma, à beira das margens do Rio Mississippi, Twain então construiu histórias e desenhou o cenário para as aventuras de seus personagens.

A partir dessas expressões artísticas originais, as obras ficcionais de Clemens tornaram-se universalmente conhecidas tanto pela sua inteligência narrativa e sob seus aspectos políticos, como por questões como liberdade e comunidades humanas. Dotado de uma ironia aguçada e um pessimismo já transparente com relação à humanidade (o que não lhe fugia aos olhos observações sarcásticas), ele esforçava-se para expor seus anseios e preocupações diante da sociedade americana em um período de processo de expansão territorial - profundas transformações políticas, econômicas e sociais, em meados e final do século XIX. A respeito de sua personalidade, Vanspankeren tece comentários enobrecedores, em texto datado de 1994:

Twain's style, based on vigorous, realistic, colloquial American speech, gave American writers a new appreciation of their national voice. Twain was the first major author to come from the interior of the country, and he captured distinctive, humorous slang and iconoclasm. For Twain and other American writers of the late 19th century, realism was not merely a literary technique: It was a way of speaking truth and exploding worn-out conventions. (VANSPANCKEREN, 1994, p. 49)<sup>7</sup>

A partir das considerações traçadas, seja qual for o modo como o leitor chegou às obras de Mark Twain, decerto será uma leitura significativa. Ele transportou muito daquele mundo de viajante e resistências populares para as narrativas, o que representa parte da sua história e uma originalidade inconfundível.

## **PROPOSTA DE TRADUÇÃO DO CONTO “HUNTING THE DECEITFUL TURKEY”**

A estratégia de tradução adotada privilegiou fenômenos de contato linguístico, pensando na sua reprodução escrita capaz de ter-se os seus efeitos semelhantes na língua alvo. Para tanto, ela foi respaldada pelos estudos realizados por Hurtado Albir (2004), a saber: os conceitos de ampliação linguística; compensação; criação discursiva e equivalente. Na prática, incorporada ao corpo textual, e considerando a transposição cultural, Paulo Rónai ressalta:

A arte do tradutor consiste justamente em saber quando pode verter e quando deve procurar equivalências. Mas como não há equivalências absolutas, uma palavra, expressão ou frase do original pode ser frequentemente transportada de duas maneiras, ou mais, sem que possa dizer qual das duas é a melhor. (RÓNAI, 1986, p. 23).

Com efeito, tendo em vista que o discurso é o objeto da tradução; isto é, a língua em situação de comunicação, ao se traduzir os textos de Mark Twain realça-se o

---

<sup>7</sup> O estilo de Twain, baseado no vigoroso, realista e coloquial discurso americano, ofereceu aos escritores americanos um novo reconhecimento de sua voz nacional. Ele foi o primeiro autor importante a vir do interior do país, e ele capturou gírias peculiares e humorísticas e iconoclastas. Para ele, e outros escritores americanos do final do século XIX, o realismo não era apenas uma técnica literária, mas sim uma maneira de falar a verdade e explodir convenções surradas. (VANSPANCKEREN, 1994, p. 49). Tradução minha.

desafio da variante linguística como marca recorrente na sua obra, de forma peculiar aos valores do sul dos Estados Unidos, e isso se impõe igualmente à tarefa do tradutor na função de mediador linguístico e cultural.

## BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO CONTO

O conto *Hunting the Deceitful Turkey* foi publicado originalmente em 1906, quatro anos antes da morte de Samuel Clemens, na edição de dezembro da *Harper's Monthly Magazine*, revista americana de grande circulação, e considerada uma das mais antigas do país.

A história estrutura-se em torno de um relato de adolescência do próprio Clemens ocorrido em Hannibal (Missouri), onde, certo dia, junto com seu tio e amigos eles apostaram na caça de esquilos e de peru-selvagem<sup>8</sup>.

Twain, na sua compleição franzina, garoto hábil, com energia inesgotável e armado com uma pequena espingarda, ao avistar um peru, aparentemente desprovido de agilidade, pensou em ter “acertado em cheio” e, dessa vez, teria “a chance de levar toda a vantagem”. Porém o animal astuto, deliberadamente manco, soube “tirar o proveito da condição” de fingir ferimentos.

Com o decorrer da narrativa, o desânimo de Twain, ainda que prestes a agarrar as asas do peru dissimulado<sup>9</sup>, o confundia a cada momento: pôr fim ao jogo ou capturar a ave viva. Contudo, a descrição das tentativas frustradas é permeada por uma linguagem carregada de significado, através da qual se pode também entrever o humor do personagem, que transcorre parte da ação do conto.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE VARIAÇÃO LINGUÍSTICA EM TRADUÇÃO

---

<sup>8</sup> Ave (*Meleagris gallopavo*) da família dos *meleagridídeos*, que ocorre em estado selvagem apenas na América do Norte, mas é comumente encontrada como ave doméstica, de plumagem escura com reflexos verde-metálicos, cabeça nua, provida com uma grande carúncula e cuja cauda é larga e arredondada. (PERU, Dicionário Michaelis on-line. Site consultado em 01/03/2019. <https://michaelis.uol.com.br>).

<sup>9</sup> Termo na acepção de “falso, fingido” (Dicionário Michaelis On-line). Site consultado em 27/02/2019. <https://michaelis.uol.com.br>.

Na medida em que a voz narrativa situa no geográfico-cultural, em uma perspectiva de textos eminentemente literários, é fato que a variação linguística se encontra em relação com as formas de caracterização da fala do personagem na língua escrita.

Dino Preti (2003, p.71) em seu livro intitulado *Sociolinguística: os níveis de fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*, conceitua que “a reprodução dos dialetos sociais e dos níveis de fala ocorre, geralmente, com mais fidelidade, na prosa de costumes, quando a linguagem da personagem é um dado a mais para o autor criar o painel social que nos quer mostrar”.

Epstein também salienta que “todas as línguas têm múltiplos dialetos, que variam de acordo com os limites e fatores geográficos, socioculturais, políticos, históricos, religiosos, temporais e étnicos.”<sup>10</sup> (EPSTEIN, 2018, p. 93). Com isso, e sobre o regional na literatura anglo-americana, mais especificamente, a representação do Sul em Mark Twain, Vanessa Hanes em seu artigo *O Estudo do Inglês Sulista Norte-Americano no Brasil? uma Introdução* esclarece que:

[...] além dos itens lexicais propriamente ditos, o inglês sulista também se caracteriza pelo uso de estruturas gramaticais próprias, divergentes da chamada “norma culta”. A presença de negativas duplas, por exemplo, é uma constante na fala do típico sulista, e embora não sejam utilizados itens lexicais distintos, esse tipo de combinação caracteriza claramente um morador sulista. Isso na prática significa que o inglês sulista tem um espectro ainda maior, com diversas construções gramaticais características, o que demonstra sua grande abrangência e complexidade enquanto fenômeno linguístico. (2010 p. 14).

Nesse sentido, o que caracteriza o narrador do conto selecionado para a tradução em foco são as marcas lexicais associadas ao coloquialismo, como os recursos da fala (nível morfossintático, repetição da conjunção aditiva “and”) combinada com

---

<sup>10</sup> No original: All languages have multiple dialects, which vary according to geographical, sociocultural, political, historical, religious, temporal, and ethnic boundaries and factors. (EPSTEIN, 2018, p. 93) Tradução minha.

palavras mais apuradas; as articulações de ideias (marcadores conversacionais); escolha do registro (uso recorrente de *phrasal verbs*) e expressões idiomáticas.

Assim, o texto engloba o uso de verbos frasais – características sintáticas e semânticas –, que alternam a linguagem despojada, o tom e ritmo da narrativa, que são, portanto, os maiores desafios encontrados ao longo do processo de tradução. Ao abordar o papel do tradutor, porém, no momento em que ele se confronta com as marcas de uma variedade, Anthony Pym corrobora:

When translators are confronted with the markers of a variety, the thing to be rendered is not the source-text variety [...]. The thing to be rendered is the variation, the syntagmatic alteration of distance, the relative deviation from the norm. If those shifts can be rendered, as is usually the case, then the markers may be said to have been translated, and no complaint should ensue. (PYM, 2000, n.p.)<sup>11</sup>

À vista disso, Mounin defende que “usamos a língua de acordo com a nossa realidade, assim, o tradutor lida não somente com palavras, mas também com a carga cultural que cada uma delas traz consigo”. (MOUNIN, 1965, p. 64), o que sugere reflexões acerca dos impasses e das possibilidades, os quais a tradução realiza ao apropriar-se do texto estrangeiro.

No entanto, diante de tantas valiosas contribuições de estudiosos que se propõem a estudar o assunto e, que são abundantemente citados, além de muitas outras discussões teóricas igualmente relevantes apontadas para esse caminho, por fim, concerne ao tradutor literário o desafio da interpretação da obra original, e das escolhas envolvidas no processo de criação artística.

## TRADUÇÃO

<i>Hunting the Deceitful Turkey,</i>	<i>Caça ao Peru Dissimulado,</i>
--------------------------------------	----------------------------------

<sup>11</sup> Quando os tradutores se confrontam com as marcas de uma variedade, o que deve ser traduzido não é a variedade do texto fonte [...]. O que deve ser traduzido é a variação, a alteração sintagmática de distância, o desvio relativo da norma. Se esses desvios podem ser transportados, como geralmente ocorre, então pode-se dizer que as marcas foram traduzidas, e nenhuma contestação poderá ser sucedida. (PYM, 2000, n.p.) Tradução minha.

Mark Twain, 1906	Thaís Fernandes, 2019
<p>When I was a boy my uncle and his big boys hunted with the rifle, the youngest boy Fred and I with a shotgun—a small single-barrelled shotgun which was properly suited to our size and strength; it was not much heavier than a broom. We carried it turn about, half an hour at a time. I was not able to hit anything with it, but I liked to try. Fred and I hunted feathered small game, the others hunted deer, squirrels, wild turkeys, and such things. My uncle and the big boys were good shots. They killed hawks and wild geese and such like on the wing; and they didn't wound or kill squirrels, they stunned them. When the dogs treed a squirrel, the squirrel would scamper aloft and run out on a limb and flatten himself along it, hoping to make himself invisible in that way—and not quite succeeding. You could see his wee little ears sticking up. You couldn't see his nose, but you knew where it was. Then the hunter, despising a “rest” for his rifle, stood up and took offhand aim at the limb and sent a bullet into it immediately under the squirrel's nose, and down tumbled the animal, unwounded, but unconscious; the dogs gave him a shake</p>	<p>Quando eu era garoto, o meu tio e seus rapazes caçavam com uma escopeta, e os de menos idade, como Fred e eu, com uma espingarda pequena de cano único, que era certa ao nosso tamanho e força, e não pesava mais que uma vassoura. A gente carregava<sup>12</sup> a arma por volta de meia-hora a uma hora. Eu não conseguia acertar um tiro, mas gostava de tentar o disparo. Fred e eu íamos à caça de um pequeno bando de aves; os outros, acuavam cervos, esquilos, perus e animálias do tipo. Meu tio e sua turma eram bons de mira. Acertavam falcões, gansos selvagens e outros animais com asas; não feriam ou matavam esquilos, pelo contrário, eles os atordoavam. Quando os cães cruzavam o caminho de um esquilo, o bicho chispava<sup>13</sup> para cima de um galho e em dois tempos se achatava em torno dele, esperando que assim se tornaria invisível, mas acabava encrencado. Via-se suas minúsculas orelhas levantadas, a gente não conseguia enxergar o seu focinho, mas sabíamos onde ele estava enfiado. Então um dos caçadores, desprezando a pausa dada a sua escopeta, levantava-se mirando o galho e</p>

<sup>12</sup> No original: “turn about” - Expressão idiomática.

<sup>13</sup> No original: “scamper”. Para este vocabulário empregou-se a estratégia de tradução equivalência.

and he was dead. Sometimes when the distance was great and the wind not accurately allowed for, the bullet would hit the squirrel's head; the dogs could do as they pleased with that one—the hunter's pride was hurt, and he wouldn't allow it to go into the gamebag.

In the first faint gray of the dawn the stately wild turkeys would be stalking around in great flocks, and ready to be sociable and answer invitations to come and converse with other excursionists of their kind. The hunter concealed himself and imitated the turkey-call by sucking the air through the leg-bone of a turkey which had previously answered a call like that and lived only just long enough to regret it. There is nothing that furnishes a perfect turkey-call except that bone. Another of Nature's treacheries, you see. She is full of them; half the time she doesn't know which she likes best—to betray her child or protect it. In the case of the turkey she is badly mixed: she gives it a bone to be used in getting it into trouble, and she also furnishes it with a trick for getting itself out of the trouble again. When a mamma-turkey answers an invitation and finds she has made a mistake in accepting it, she does as the

imediatamente disparava uma bala em direção ao nariz do bicho e o derrubava, sem ferimentos, porém inconsciente e, em seguida, os cães o sacudiam, mas ele já estava morto. Às vezes, quando a distância era grande e o vento não facilitava a caça, a bala atingia certa a cabeça do esquilo, logo os cães poderiam fazer o que quisessem com ele descaído - o orgulho do caçador já estava mesmo ferido -, e, por isso, não permitiria que o bicho fosse colocado no bernal.

Na primeira débil cinza do amanhecer, os majestosos perus-selvagens espreitavam-se em grandes bandos, prontos para serem sociáveis e responderem aos convites para entrar e conversar com outros excursionistas da sua espécie. O caçador escondia-se e imitava a chamada de peru, sugando completamente o ar e, de um lado para o outro, mostrava o osso da perna de um dos perus que já tinha respondido a um chamado parecido, e vivido apenas o tempo suficiente para tal arrependimento. Não havia nada mais perfeito do que um osso como àquele para servir de armadilha e atrair perus. E isso é outra das traições da Natureza, como sabe<sup>14</sup>. Ela está cheia dessas farsas, e quase todo o tempo ela não sabe do que mais gosta:

<sup>14</sup> Marcador conversacional 'you know' (no original) - uma das características linguísticas de Twain.



mamma-partridge does—remembers a previous engagement—and goes limping and scrambling away, pretending to be very lame; and at the same time she is saying to her not-visible children, “Lie low, keep still, don't expose yourselves; I shall be back as soon as I have beguiled this shabby swindler out of the country.”

When a person is ignorant and confiding, this immoral device can have tiresome results. I followed an ostensibly lame turkey over a considerable part of the United States one morning, because I believed in her and could not think she would deceive a mere boy, and one who was trusting her and considering her honest. I had the single-barrelled shotgun, but my idea was to catch her alive. I often got within rushing distance of her, and then made my rush; but always, just as I made my final plunge and put my hand down where her back had been, it wasn't there; it was only two or three inches from there and I brushed the tail-feathers as I landed on my stomach—a very close call, but still not quite close enough; that is, not close enough for success, but just close enough to convince me that I could do it next time. She always waited for me, a little piece away, and let on to be resting and greatly fatigued; which was a lie,

se é atraícoar um dos seus ou protegê-lo. No caso do peru, a chamada é um tanto confusa, pois ela lhe dá um osso para ser usado a gerar problemas, e ela também lhe fornece um truque para sair da própria emboscada. Quando uma mãe-peru responde a um convite como este e descobre que cometeu um grande erro em aceitá-lo, ela faz como a mãe-perdiz: lembra de qualquer ataque premeditado e vai mancando, se afastando, e fingindo ser bastante coxa, mas ao mesmo tempo ela está dizendo para seus filhotes resguardados: “Deitem-se, fiquem quietos, não se arrisquem. Voltarei assim que eu consegui enganar esse trapaceiro esfarrapado do nosso terreno”.

Quando o sujeito é inexperiente e confiante, esse sentimento atrevido pode ter resultados cansativos. Em uma certa manhã, segui um peru fêmea, propositalmente manca, em uma área extensa de Hannibal, Missouri, porque apostei na criatura e não imaginava que ela enganaria um simples garoto como eu, que estava acreditando e considerando-a distinta. Carregava comigo uma pequena espingarda, ainda que a minha ideia era apanhar a ave viva! Muitas vezes, eu ficava a pouca distância dela, daí vinha o ataque. Porém sempre que eu fazia o experimento final e,

but I believed it, for I still thought her honest long after I ought to have begun to doubt her, suspecting that this was no way for a high-minded bird to be acting. I followed, and followed, and followed, making my periodical rushes, and getting up and brushing the dust off, and resuming the voyage with patient confidence; indeed, with a confidence which grew, for I could see by the change of climate and vegetation that we were getting up into the high latitudes, and as she always looked a little tired and a little more discouraged after each rush, I judged that I was safe to win, in the end, the competition being purely a matter of staying power and the advantage lying with me from the start because she was lame.

Along in the afternoon I began to feel fatigued myself. Neither of us had had any rest since we first started on the excursion, which was upwards of ten hours before, though latterly we had paused awhile after rushes, I letting on to be thinking about something else; but neither of us sincere, and both of us waiting for the other to call game but in no real hurry about it, for indeed those

então, punha a mão no lugar onde ela tinha repousado, a dissimulada já não estava mais lá. A dois ou três palmos de distância dali eu limpava os vestígios, enquanto isso me corroía por dentro<sup>15</sup>, naquela sensação de estar quase lá, debaixo do nariz; mas ainda não tão perto o suficiente da caça, quer dizer, não perto o suficiente da sorte, mas perto o suficiente para me convencer de que eu deveria tentar pegá-la da próxima vez. E ela, sempre à minha espera; a um curto espaço de distância de mim, dando sopa<sup>16</sup>; repousada; tão exausta, o que na verdade era uma mentira! No entanto eu apostava nela, ainda a via como uma boa presa; e muito depois de ter começado<sup>17</sup> a desconfiar dela, não supus que aquilo não seria realmente uma maneira de um pássaro esperto agir. Então fui seguindo, seguindo, e indo adiante, fazendo as pausas necessárias, depois me levantava e sacudia a poeira e retomava a viagem com paciência, e com um certo aumento de segurança. Agora podia ver pela mudança do clima e vegetação, que a gente estava chegando às altas latitudes; e, como a perua parecia sempre cansada, cada vez mais

<sup>15</sup> No original: "I landed on my stomach" (expressão idiomática). Optou-se por uma estratégia de tradução tanto pensando na questão da equivalência como na criação discursiva.

<sup>16</sup> No original: "let on to be resting". A estratégia de tradução adotada: compensação.

<sup>17</sup> No original: "I ought to have begun to doubt her". Nessa passagem, o narrador faz uso de linguagem mais formal em comparação com os demais trechos da narrativa. Assim, buscou-se o equivalente.

little evanescent snatches of rest were very grateful to the feelings of us both; it would naturally be so, skirmishing along like that ever since dawn and not a bite in the meantime; at least for me, though sometimes as she lay on her side fanning herself with a wing and praying for strength to get out of this difficulty a grasshopper happened along whose time had come, and that was well for her, and fortunate, but I had nothing—nothing the whole day.

More than once, after I was very tired, I gave up taking her alive, and was going to shoot her, but I never did it, although it was my right, for I did not believe I could hit her; and besides, she always stopped and posed, when I raised the gun, and this made me suspicious that she knew about me and my marksmanship, and so I did not care to expose myself to remarks.

I did not get her, at all. When she got tired of the game at last, she rose from almost under my hand and flew aloft with the rush and whirl of a shell and lit on the highest limb of a great tree and sat down and crossed her legs and smiled down at me, and seemed gratified to see me so astonished.

cabisbaixa com cada caminhada, logo me vi garantido em vencê-la. Afinal, desde o começo, a ideia do jogo era apenas uma questão de manter o poder e a vantagem favoráveis a mim, já que ela era manca.

Ao longo da tarde comecei ficar fatigado. Nenhum de nós havia descansado desde que começamos a caçar - isso já durava mais de dez horas -, mas, se bem que a gente tinha feito uma parada um pouco depois desse tempo. Vaguei<sup>18</sup> pensando em outras coisas; mas nenhum de nós dava bola<sup>19</sup>... Fred e eu esperávamos que os outros chamassem a gente para continuar a caça; mas sem alvoroço, porque aqueles trechos de descanso evanescentes eram muito gratos aos sentimentos de ambos e, naturalmente seriam, se não fosse pelejar desde o amanhecer e, ao menos eu, sem ter mastigado nada nesse meio século, enquanto que, por vezes, a perua deitava de lado e se abanava com uma das asas, rezando por forças para sair daquele atormento, os gafanhotos surgiam conforme o tempo passava e isso, certo, foi bom e vantajoso para ela; mas eu não tive nada, nada para forrar o estômago o dia todo.

<sup>18</sup> No original: “I letting on to be thinking”. Estratégia: compensação.

<sup>19</sup> No original: “neither of us sincere”. Dentre as estratégias possíveis: criação discursiva.

I was ashamed, and also lost; and it was while wandering the woods hunting for myself that I found a deserted log cabin and had one of the best meals there that in my life-days I have eaten. The weed-grown garden was full of ripe tomatoes, and I ate them ravenously, though I had never liked them before. Not more than two or three times since have I tasted anything that was so delicious as those tomatoes. I surfeited myself with them, and did not taste another one until I was in middle life. I can eat them now, but I do not like the look of them. I suppose we have all experienced a surfeit at one time or another. Once, in stress of circumstances, I ate part of a barrel of sardines, there being nothing else at hand, but since then I have always been able to get along without sardines.

Foi mais de uma vez, que depois de estar muito cansado, desisti de levar a ave viva e estava preste a matá-la; mas não atirei, embora isso fosse meu de costume. Não acreditava que eu pudesse atingi-la de longe. Além, ela sempre parava e pousava; então quando eu levantava a arma tinha a impressão que ali ela já sentia a minha presença e, outra sina, ela sabia sobre qual lado ia a minha pontaria, por isso, não me importei em ser alvo de comentários. Não consegui pegar a ave, de modo algum. Quando ela finalmente se cansou da brincadeira, levantou-se quase debaixo da palma da minha mão e voou rumo aos mastros com a pressa e o zumbido de um búzio<sup>20</sup>, e aprumou-se no mais alto dos galhos de uma grande árvore, sentando-se e cruzando as pernas e sorrindo para mim. Parecia gratificada por me ver tão surpreso. Fiquei envergonhado e, também, sem saber o que fazer. Foi enquanto eu vagava pela floresta procurando por mim mesmo<sup>21</sup> que encontrei uma cabana de madeira abandonada, e lá tinha uma das melhores refeições, que nos meus dias de existência

<sup>20</sup> No original: “she rose from almost under my hand and flew aloft with the rush and whirl of a shell and lit on the highest limb of a great tree and sat down and crossed her legs and smiled down at me”. Esse trecho revela uma das passagens mais poéticas da narrativa, em relação à liberdade plena do peru.

<sup>21</sup> No original: “it was while wandering the woods hunting for myself”. Estratégia de tradução: equivalente.

	<p>comi. O jardim coberto de ervas daninhas estava cheio de tomates maduros, e, embora nunca tivesse gostado realmente deles, eu os devorei! Não foi mais do que duas ou três vezes que me lembro ter provado algo tão saboroso quanto àqueles tomates. Nunca tinha caído em tentação, também não tinha provado outros até estar na metade da minha vida, mas agora posso comê-los à vontade, ainda que a sua aparência pouco me atraia. Suponho que todos nós experimentamos um certo exagero uma vez ou outra na vida. O meu, certa vez, sob pressão das circunstâncias, foi comer meio barril de sardinhas por não ter nada além disso ao alcance das mãos. Desde então, nem de longe quero sentir o cheiro<sup>22</sup>, passo bem sem elas.</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na qualidade de comentário à tradução, seguido de notas de rodapé, buscou-se, neste trabalho, mostrar estratégias utilizadas na tradução de alguns registros linguísticos, concernente ao processo oralidade, evitando incorrer no apagamento ou em ignorar essas variantes no texto original, além de discutir a própria tradução para o português do conto “Hunting the Deceitful Turkey”, analisando seus efeitos literários.

Nesse sentido, observando a percepção de entre-lugar do tradutor, que nele reside visões específicas e reflexões teóricas como algumas delas enunciadas acima, buscou-se, da mesma forma, estudos que pudessem aliar prática e teoria da tradução e

---

<sup>22</sup> No original: “but since then I have always been able to get along without sardines.” - Estratégia de tradução: ampliação linguística.

variação linguística em tradução, revelando o processo de leitura e da tradução como exercício de estilo. Pois, de acordo com Torres, “[...]. Ambos os verbos, *traduzir* e *comentar* remetem a um olhar comparatista e historicista.” (TORRES, 2017, p. 16) (grifos da autora).

Interessante observar, no entanto, que o tradutor como um produtor de sentido, bem como sua postura diante do saber (projeção linguística) e do ato tradutório (a envolver culturas e identidades), contribuindo com seus valores, enfrenta não somente o desafio de definir uma estratégia, mas também de trabalhar com outras questões, havendo a possibilidade de incorporá-las às suas reflexões acerca da responsabilidade ideológica, ou política, como sugerem estudos da pesquisadora canadense Gillian Lane-Mercier (1997).

Por fim, qualquer tradução de textos com variações linguísticas, sejam elas relativos à cultura regional, à social, à religiosa, seja ao campo histórico, é uma tarefa árdua. Considerou-se, contudo, a oportunidade de destacar (em notas) que estas procuraram traços consideráveis do processo tradutório, como eventuais desafios linguísticos entre o texto de partida e o texto de chegada.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Milton M. *Vozes em branco e preto: a representação literária da fala não-padrão*. São Paulo: EDUSP, 2003.

BIBER, D; CONRAD, S; LEECH, G. E. *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow, England: Longman 2006.

CARVALHO, S. P. P. A tradução das variantes dialetais no Brasil: uma discussão das idéias de Gillian Lane-Mercier. *Revista do GEL (Araraquara)*, v. único, p. 06/344, 2006.

DICIONÁRIO, Houaiss: sinônimos e antônimos. (Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco). Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. Rio de Janeiro: Publifolha, 2008.

DICIONÁRIO, Michaelis (On-line). Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

EPSTEIN, B. J. “Translating National History for Children: A Case Study of Adventures of Huckleberry Finn”. *Ilha do Desterro* 71.1 (2018): 93-104.

ESTEVES, L. M. R. *Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações*. 1. ed. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2014.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. *Polysystem Studies*. In: *Poetics Today*, vol.11, nº 1, 1990, p. 45-51.

FAULKNER, William. Remarks at Washington & Lee University, 15 May 1958, in *Faulkner at Virginia: An Audio Archive*, Disponível em <<http://faulkner.lib.virginia.edu/display/wfaudio31>>. Acesso em 02 mar. 2019.

GRAY, Richard. *Writing the South: Ideas of an American Region*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1986.

HANES, V. L. L.. *O Estudo do Inglês Sulista Norte-Americano no Brasil? uma Introdução*. Eutomia (Recife), v. 2, 2010.

HURTADO ALBIR, A. *Traducción y Traductología: introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2004.

JOHNSON, E.; MONTGOMERY, M. Language in the South. In: ----. *The New Encyclopedia of Southern Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007, p. 1-27.

LABOV, William. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973.

LANE-MERCIER, Gillian. Translating the untranslatable: the translator’s aesthetic, ideological and political responsibility. In: *Target: International Journal of Translation Studies*, Amsterdam, v. 9, n. 1, p. 43-68, 1997.

LEARY, Lewis. *Mark Twain*. Livraria Martins Editora. São Paulo, 1964.

MENCKEN, H. L. In-- *The Burden of Humor*. *Credo From the Smart Set*, Feb., 1913, p. 152. Disponível em <<https://books.google.com.br>>. Acesso em 02 mar. 2019.

MILTON, J. A tradução como força literária. In: ---. *Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 207-224.

MOUNIN, Georges. *Léxico e Tradução*. In: ---. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. Trad. Heloysa de L. Dantas. São Paulo: Cultrix LTDA. 1965. p. 73-112.

POSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

PRETI, Dino. Sociolinguística: os níveis de fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

PYM, Anthony. "Translating linguistic variation: parody and the creation of authenticity". Universidad Complutense de Madrid, 1999. p. 43-48. Disponível em <[https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traduccion\\_metropoli\\_diaspora/08\\_pym.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traduccion_metropoli_diaspora/08_pym.pdf)>. Acesso em 22 fev 2019.

RAMOS, V. A sivilização-civilização de Huckleberry Finn: uma proposta de tradução. São Paulo, 2008. 257 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

RÓNAI, Paulo. Escola de tradutores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SCHIMIDT, M.A.; HAINFELDER, H.F. Dicionário português-inglês de locuções e expressões idiomáticas. São Paulo, Brasil Casa Editorial Schmidt, 1989.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. In --. Por que e como pesquisar a tradução comentada? Literatura traduzida: tradução comentada e comentários da tradução. Coleção Transletras, volume 2, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/181534/>. Acesso em: 26 fev. 2019.

TWAIN, Mark. Autobiografia de Mark Twain. Tradução de Neil. R. Da Silva. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1961.

TWAIN, Mark. Patriotas e traidores: antiimperialismo, política e crítica social. Tradução de Paulo Cezar Castanheira; organizadora Maria Sílvia Betti. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

TWAIN, Mark. Following the Equator: A Journey Around the World (1897). In Project Gutenberg. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/>>. Acesso em 28 jan. 2019.

TWAIN, Mark. In--. Hunting the Deceitful Turkey. The Mysterious Stranger and Other Stories. Last Updated: February 24, 2018. In Project Gutenberg. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/>>. Acesso em 23 jan. 2019.

VANSPANCKEREN, Kathryn. Outline of American Literature. Christopher Little, 1994.



## TRADUÇÃO LITERÁRIA E VARIAÇÃO LINGUÍSTICA EM “ONE CHRISTMAS EVE”, DE LANGSTON HUGHES

Isadora Moreira Fortunato\*

**Resumo:** Este trabalho apresenta algumas reflexões sobre a nossa tradução do conto “One Christmas Eve”, de Langston Hughes (1902-1967), parte da obra *The Ways of White Folks* (1934). São discutidas teorias da tradução que tratam de marcas de oralidade (Bandia, 2012; Rosa, 2015) e de variação linguística em relação ao *African American Vernacular English* (AAVE) e ao português brasileiro (Bagno, 2012; Ezgeta, 2012; Labov, 1972; Lucchesi, 2009). Com isto, pretendemos analisar a possível representação de variedades linguísticas nos sistemas literários fonte e alvo (americano e brasileiro) e explorar soluções tradutórias para tais variedades, ligadas à representação de grupos de fala, compreendendo a legitimidade destas variedades linguísticas, suas sistematicidades e entendendo que elas caracterizam os falantes no texto literário.

**Palavras chave:** Tradução comentada. Oralidade. Variação linguística. Langston Hughes.

**Abstract:** This article presents a translation with commentary of Langston Hughes’ (1902-1967) short story “One Christmas Eve” (1934), from the book *The Ways of White Folks* (1934). Theories regarding representation of orality in translation (Bandia, 2012; Rosa, 2015) and that analyze linguistic variation regarding African American Vernacular English and Brazilian Portuguese (Bagno, 2012; Labov, 1972, Ezgeta, 2012, Lucchesi, 2009) are the basis of the discussion. The aim is to investigate the representation of speech in literature and how linguistic varieties are portrayed in literature on both literary systems (source and target). The aim is also to explore possibilities of translating linguistic varieties that represent a speech group in the written text, understanding that these linguistic varieties are legitimate and systematic and that they characterize speakers in fictional texts.

**Keywords:** Translation with commentary. Orality. Linguistic variation. Langston Hughes.

Este artigo apresenta a nossa tradução comentada do conto “One Christmas Eve”, de Langston Hughes (1902-1967), faz parte da obra *The Ways of White Folks*, publicada em 1934. O embasamento teórico para a tradução e comentários considera marcas de oralidade, de estilo, estratégias de tradução de prosa (Britto, 2012) e sobre o *African American Vernacular English* (Labov, 1972). Além disso, o texto visa a analisar elementos contextuais como o movimento cultural conhecido como *Harlem Renaissance*, no qual o autor estava inserido, suas influências para a produção da obra e as características estilísticas do conto propriamente dito.

---

\* Mestranda - Programa de Pós-Graduação de Estudos de Linguagem, Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: isadora.mfortunato@gmail.com.

No conto, o autor traz personagens afro-americanos da margem da sociedade para o centro em sua narrativa por meio dos temas que aborda (segregação racial, vulnerabilidade econômica, injustiça social, lógica capitalista e racista, exclusão) e, principalmente, através da representação da variedade linguística, o *African American Vernacular English* (AAVE). Esta estratégia literária de marcar a oralidade revela a expressão de identidade racial do autor e de seu grupo étnico e linguístico de minoria na sociedade americana.

Este conto, assim como a obra no todo, ainda não possui tradução para o português brasileiro. Portanto, ao propor um texto traduzido com foco na análise e tradução de marcas de oralidade, esta pesquisa tem a intenção de se inserir nos debates acerca de questões linguísticas e sócio históricas sobre como a temática da negritude é trabalhada em textos literários no sistema de literatura traduzida no Brasil.

O autor, James Mercer Langston Hughes (1902-1967), nasceu em Joplin, no estado do Missouri, Estados Unidos, em uma época anterior ao Movimento dos Direitos Civis, portanto, uma época ausente de qualquer igualdade de condições sociais, políticas e econômicas entre as pessoas. Era um período de incertezas, os afro-americanos não tinham proteção legal contra a discriminação racial no país<sup>23</sup>, não eram tratados como cidadãos plenos, principalmente no sul, onde as leis de Jim Crow<sup>24</sup> vigoravam. Na verdade, durante o período em que durou a segregação racial no sul dos Estados Unidos, a lei assegurava que esta segregação fosse instalada e cumprida nas diversas instituições sociais como um todo e na vida cotidiana.

Em sua fase adulta, quando Langston Hughes já estava em Nova Iorque, o autor passou a fazer parte do movimento artístico e cultural conhecido por *Harlem Renaissance* (1917-1935). Após ingressar na Lincoln University em 1925, obteve apoio para publicar seu primeiro livro de poemas que obteve atenção do público-leitor, *The Weary Blues* (1926). A publicação desta e das obras poéticas seguintes ajudou a

---

<sup>23</sup> Cf. Tidwell and Ragar, 2007, p.2.

<sup>24</sup> Políticas legislativas que vigoravam no sul dos Estados Unidos e que eram base para a segregação racial na região. A era de Jim Crow teve fim em 1964, com o Ato dos Direitos Civis.

estabelecer o estilo do escritor<sup>25</sup> e, provavelmente, como seria reconhecido no sistema literário americano e, mais tarde, estrangeiro.

Na década de 1930 publicou *The Ways of White Folks* (1934), seu primeiro livro de contos dentre os quais figura “One Christmas Eve”, cuja tradução comentada realizamos. A obra foi publicada em um contexto de dificuldade econômica, pois o país ainda se recuperava dos efeitos da Grande Depressão e nesta época, Hughes estava em uma fase em que sua expressão política e literária era mais confrontadora (ao se comparar com a produção da década de 1920). Segundo Robert Young: “while Hughes’s 1920s poetry deals with the effects of racial oppression, the 1930s poetry focus more specifically on the cause of that oppression – an exploitative economic structure” (2007, p.141).

Em um período de desesperança generalizado, um reflexo da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque e da profunda crise econômica gerada, as condições sociais de racismo, desemprego e pobreza geraram no ideário artístico uma literatura de cunho marxista, proletário e de protesto (Ruland e Bradbury, 1991). Havia uma predominância de associações comunistas no país e o ideário corrente estava associado a uma tentativa de responder aos tempos de crise econômica, ligando-os à influência danosa do capitalismo desenfreado. A escrita literária de Langston Hughes nesta época refletia os tempos de discussão crítica quanto ao cenário econômico e social, com a concepção de que o capitalismo não era um sistema que oferecia apoio às famílias afro-americanas (N.Williams and M. Williams, 2007, p. 116).

Já o movimento artístico-literário conhecido como *Harlem Renaissance* (1917-1935), do qual Hughes fez parte e é, possivelmente, um dos nomes mais proeminentes, floresceu no Harlem e em outras áreas dos Estados Unidos (Daneman, 2015), sendo o bairro também centro difusor de toda a produção artística da comunidade negra do período para outras áreas como a França e o Caribe. O trabalho de Hughes, por exemplo, chegou ao acesso dos escritores francófonos que tratavam da diáspora africana como Léopold Sédar Senghor, Paulette Nardal e Etienne Léro (Tidwell e Ragar, 2007, p. 7). Na época de seu surgimento, era conhecido como *New Negro Movement* (Novo

---

<sup>25</sup> Cf. <https://www.biography.com/people/langston-hughes-9346313>. Acesso em: 13jul.2017.

Movimento Negro, em tradução literal) ou *Negro Renaissance* (Renascença Negra, em tradução literal), mas como a palavra “*negro*” caiu em desuso, o termo *Harlem Renaissance* ganhou força. O movimento possuía a premissa de expressar a representação, identidade e a contribuição do afro-americano através de sua produção artística e cultural, além de oferecer uma nova visão sobre a cultura afro-americana, indo além dos estereótipos raciais até então vigentes na cultura geral. O objetivo era produzir obras artísticas e estudos de afro-americanos, inserindo-os na cultura geral, até então dominada por artistas, literatos e pensadores brancos.

Na época, novas técnicas e convenções artísticas ligadas ao modernismo foram criadas. Havia postulados que instruíam à produção de uma arte espontânea, tecnicamente e estilisticamente inovadora. Os escritores possuíam um espaço privilegiado como aqueles que observavam a sociedade na qual estavam inseridos e, portanto, era seu papel prover um entendimento diferente acerca dela (Govan, 2007, p. 150). E o que Langston Hughes fez em sua obra foi exatamente fornecer esta visão distinta da sociedade em sua literatura. Seus contos apresentam o choque, a violência e o preconceito acerca dos afro-americanos ao mesmo tempo em que satirizam a exaltação modernista da época (caracterizado pelo postulado “*Make it New!*” de Ezra Pound). Também apresentam uma outra representação da linguagem e da maneira de narrar (como, por exemplo, os fluxos de consciência, a representação da oralidade e do *African-American Vernacular English* em “*One Christmas Eve*”). Logo, o autor emprega técnicas modernistas na forma e no conteúdo de seu texto.

O conto traduzido, “*One Christmas Eve*”, trata de questões contextuais dos Estados Unidos da década de 1930 relativas ao racismo e ao capitalismo como um sistema que promovia desigualdades. O conto se passa no sul do país (a segregação racial retratada e o uso de expressões da linguagem falada indicam esta possibilidade) durante a véspera de Natal e Arcie, a personagem principal, trabalha como empregada doméstica para uma família branca e é injustamente paga. A época de Natal é representada por uma imagem de consumismo e bens materiais, bens que, por sua vez, estão longe do acesso das personagens afro-americanas (Arcie e seu filho, Joe). Os dois passam pelo centro da cidade, mas não podem comprar uma árvore de Natal ou entrar nos cinemas (devido à

segregação, alguns cinemas eram destinados apenas a pessoas brancas). Arcie precisa procurar por lojas que vendem artigos mais baratos para comprar seus itens de Natal. É possível perceber a discussão que o autor faz acerca da injustiça que o sistema capitalista impõe a afro-americanos da classe trabalhadora aliada à injustiça racial que a segregação cria.

Em “One Christmas Eve” é possível entrever este contexto de segregação econômica e social também no sentido de que enquanto a patroa pode comprar presentes para os filhos, Arcie precisa buscar lojas que vendam produtos a preços baixos para poder comprar um presente para o filho. Esta dinâmica que o capitalismo impõe, a necessidade de consumir no feriado de Natal, é uma discussão que, no texto de Hughes, está aliada tanto a questões raciais quanto a questões econômicas. Segundo Robert Young (2007), na verdade, não mais se descreve a opressão racial apenas, mas também há uma explicação sobre a mesma e sua inserção em um contexto socioeconômico maior e, com isto, formam-se bases para um projeto radical que inclui as relações de classe.

Tais aspectos, tanto contextuais quanto artísticos, ajudam a esclarecer um pouco as nossas bases para uma possível leitura e tradução do texto de Hughes. Isto não significa dizer que esta seria uma única leitura possível ou uma na qual predomine um teor sociológico. Entende-se este trabalho como uma tentativa de compreensão e análise que se insere dentro de um contexto racial e social, refletido nas estratégias narrativas, e levando em consideração que havia um discurso corrente de minorias com o objetivo de assumir uma posição de destaque nos sistemas literário, político e social americanos.

## **Traduzindo “One Christmas Eve”**

Neste segundo momento serão discutidas questões relacionadas ao modo como a oralidade e a variação linguística figuram neste conto e que interpretações e estratégias de tradução podem apontar. No conto “One Christmas Eve”, encontram-se duas instâncias literárias que se manifestam distintamente em relação à língua. Há a instância do narrador, que se utiliza, na maioria das vezes, de um discurso que não caracteriza (*non-characterizing discourse*), voltado à norma padrão da língua e há

também a instância dos personagens, que se utilizam de um discurso que os caracteriza (“characterizing discourse”) e traz maiores possibilidades de apresentar a oralidade (Rosa, 2015, p. 212). Oralidade, neste contexto, relaciona-se ao conceito também exposto por Alexandra Assis Rosa (2015): seria uma recriação da linguagem falada no texto literário e não implicaria em uma reprodução integral da fala no texto escrito. O emprego da oralidade enfatizaria o uso linguístico de um personagem ou grupo através da reprodução de elementos de fala que caracterizam (“a mimetic characterizing diction” (p. 209)). Ao dar-lhe um determinado modo de fala que é caracterizador, marca-se a falta de prestígio que uma variedade ou uso linguístico de um determinado personagem possui em um grupo social.

Nossa tradução procura acompanhar o discurso do narrador, que oscila entre a norma padrão, socialmente aceita (apresentado, portanto, como um discurso não caracterizador), e as marcas de oralidade (recriação da fala no texto escrito), relacionadas à linguagem falada (nestes momentos, apresentando um discurso caracterizador). É importante observar que tais marcas de oralidade, que indicam o uso não-padrão e que, em outras vezes, representam uma variedade linguística (o *African American Vernacular English* (AAVE)), ocorrem tanto na voz dos personagens quanto na voz do narrador quando este se vale do fluxo de consciência. O narrador parece dominar o discurso, porém ele também apresenta traços da linguagem falada. Algumas decisões tradutórias relacionadas a este aspecto foram tomadas: quando este narrador assume um discurso não-caracterizador, padrão, optamos na tradução pelo uso de formas sintéticas (mais relacionadas à norma padrão) e o uso do ‘havia’ (ao invés de ‘tinha’) em algumas locuções verbais.

Outro exemplo seria o uso de formas da norma padrão como o pretérito mais-que-perfeito como equivalente do *Past Perfect* (ex: “Ele nunca **tivera** uma e é bom ter essas coisas quando se é criança” ao invés de “Ele nunca teve/tinha tido”. Ou ainda: “Ficara com as costas doídas” ao invés de “tinha ficado”). Por outro lado, nas falas e no fluxo de consciência dos personagens utilizamos a forma “pra” e ‘tá’ ao invés de “para” e ‘está’ como indicativo da linguagem falada e informal na tradução.

Porém, é possível perceber no texto-fonte a utilização de formas contratas da língua inglesa (ex: it is = it's; would not = wouldn't), seja no discurso do narrador, seja nos diálogos dos personagens. No primeiro quadro, a utilização de tais formas traz um tom mais informal ao texto, considerando-se o fato de que na língua-fonte (língua inglesa), a utilização de formas contratas está relacionada a um registro menos monitorado<sup>26</sup>. Portanto, tentamos empregar na tradução estruturas que estivessem relacionadas a um registro menos monitorado no português; uma delas seria a dupla negativa (conforme o quadro 2).

Quadro 1: norma padrão

He'd never had one yet, and it's nice to have such things when you're little (HUGHES, 1934, s.p.).	Ele nunca tivera uma e é bom ter essas coisas quando se é criança.
----------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------

Quadro 2: Fluxo de consciência<sup>27</sup>

What made white folks so darned inconsiderate? Why didn't they come on home here to supper? They knew she wanted to get off before all the stores closed. She <b>wouldn't</b> have time to buy Joe <b>nothin'</b> if they didn't hurry (HUGHES, 1934, s.p.).	Por que os brancos <b>não</b> tinham consideração <b>nenhuma</b> ? Por que não vinham jantar? Sabiam que ela queria sair antes de as lojas todas fecharem. <b>Não</b> daria tempo de comprar <b>nada pra</b> Joe se eles não se apressassem.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Na questão da representação da variação linguística, esta se apresenta em "One Christmas Eve" no uso do *African American Vernacular English* (AAVE). A definição de AAVE utilizada neste trabalho se refere à variedade do inglês americano falado por afro-americanos nos Estados Unidos, que foram trazidos do oeste da África para o sul dos Estados Unidos e que depois migraram para o norte, atraídos pela atividade industrial e repelidos de onde estavam pela segregação racial<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Cf. <https://www.inglesnapontadalingua.com.br/2010/07/gramatica-as-contracoes-da-lingua.html>. Acesso em: 7 ago 2017.

<sup>27</sup> Todos os grifos deste e dos próximos quadros são meus.

<sup>28</sup> Cf. [https://www.uni-due.de/SVE/VARS\\_AfricanAmericanEnglish.htm](https://www.uni-due.de/SVE/VARS_AfricanAmericanEnglish.htm). Acesso em: 07out2017.

Através de uma transmissão linguística não formal, o inglês adquirido pelos africanos escravizados e passado a seus descendentes carregaria influências das línguas africanas. O AAVE possui uma gramática e vocabulário próprios, sendo, portanto, uma variedade dentre outras do inglês americano. Ezgeta (2012) faz uma ressalva acerca do uso do AAVE: esta variedade não se estende a toda população afro-americana em todo e qualquer contexto. Os falantes alternam entre ela e o inglês padrão, dependendo da situação comunicativa.

No movimento da *Harlem Renaissance*, o AAVE era utilizado nas obras literárias de alguns autores que desejavam promover uma identificação maior com os leitores afro-americanos (Johnston, s.d)<sup>29</sup>. Esta variedade é utilizada também para dar um senso de identidade, ou seja, o artista expressa e determina a sua existência como indivíduo através de elementos constitutivos de seu grupo. Segundo o site *Boundless.com*:

*The New Negro movement insisted on self-definition, self-expression, and self-determination, striving for what Locke called, "spiritual emancipation." The Harlem Renaissance participants who emerged from this new idealism, regardless of their generational or ideological orientation in aesthetics or politics, shared a sense of possibility. The many debates regarding art and propaganda, representation and identity, assimilation versus militancy, and parochialism versus globalism enriched perspectives on issues of art, culture, politics, and ideology that have emerged in African-American culture (Boundless, s.d.).*

A opção escolhida para traduzir uma variedade específica de um grupo racial foi o português popular brasileiro. O primeiro motivo para tal escolha seriam traços que ambas as variedades compartilham. Segundo Lucchesi (2009, 2012), o português popular brasileiro também se desenvolveu a partir da aquisição defectiva da língua portuguesa pelos indígenas e, principalmente, africanos trazidos ao Brasil para serem escravizados. Ele surge a partir do que Lucchesi define como Transmissão Linguística Irregular (TLI), que seria uma transmissão não formal do português a estes povos escravizados pelo colonizador europeu. Esta variedade surge também do contato entre línguas, ou seja, quando a utilização por parte destes povos de mecanismos das gramáticas de suas próprias

---

<sup>29</sup> Cf. <http://scalar.usc.edu/works/harlem-renaissance/writers>. Acesso em 08 set 2017.



línguas para tornar possível a aquisição da nova língua (o português). É possível notar que ambas as variedades, da língua-fonte e da língua-alvo, guardam semelhanças sócio-históricas. Além das características relacionadas às origens de ambas as variedades, os juízos de valor como “incorreção” e “desvio” atribuídos a elas são parecidos. Marcos Bagno atesta que “o **estigma** e o **prestígio** atribuídos às formas linguísticas [...] não têm a ver com as características propriamente linguísticas do fenômeno, mas sim com **avaliações sociais lançadas sobre os falantes**, isto é, sobre os seres humanos que empregam essa ou aquela forma linguística” (2007, p.76, grifo do autor).

Em relação ao AAVE, esta variedade é considerada um desvio da língua inglesa padrão, segundo análises do sociolinguista norte-americano William Labov (1972). O teórico mostra que alguns estudos anteriores ao seu atestavam que a utilização desta variedade implicaria em uma organização e expressão do pensamento e da linguagem que eram ilógicas, querendo dizer que não era uma organização que obedecia às regras que o inglês das classes médias possuía (síntese, estruturas gramaticais completas na estrutura SVO (sujeito-verbo-objeto), entre outras). Em seu trabalho, Labov contesta tais pontos e, a partir de vários exemplos de testes realizados, atesta que o AAVE é uma variedade com organização linguística interna própria e que expressa significados de maneira efetiva, ao contrário do que se postulava.

Já no Brasil, o português popular é uma variedade também estigmatizada e isto está relacionado à divisão de classes na sociedade. Segundo Bagno (2007), o uso da norma culta ou da variedade popular sinaliza o grupo social ao qual um determinado indivíduo pertence e determina como será tratado. De acordo com o linguista, o uso da variedade popular sinalizaria que o falante é proveniente das classes populares, possui baixa escolaridade, o que, portanto, gera um preconceito, sobretudo linguístico, pois o falante desta variedade receberá uma avaliação negativa sobre si e terá menores condições de se estabelecer social e economicamente se não adquirir e utilizar a norma padrão, sinônimo de instrução. O ponto em comum com o AAVE é que falar corretamente, em ambas as sociedades, está relacionado ao falar que é considerado a norma/ o *standard*, um modelo de fala associado às elites. Esta é a ideologia que se impõe acerca da língua

em uso, logo, qualquer outro modo de falar significa um desvio que, por sua vez, é julgado à base de preconceito linguístico e social, o que gera e fomenta uma hierarquia social.

Para a tradução, um ponto crucial é a seguinte diferença entre os sistemas linguísticos fonte e alvo: ao passo que o AAVE é uma variedade ligada a um grupo racial, podendo até mesmo dizer que é uma variedade específica de um único grupo de falantes, o português popular brasileiro não possui tal característica sociolinguística. Segundo Lucchesi, Baxter e Ribeiro (2009):

Não se reconhece no Brasil uma fronteira linguística determinada por fatores étnicos, como ocorre, por exemplo, nos EUA, onde o chamado Black English constitui uma variedade específica do inglês empregada pelos afro-americanos. (...) Se o afrodescendente tem curso universitário e é filho de pais também de nível superior, ele certamente será um falante da **norma culta brasileira**. Entretanto, infelizmente, a maioria dos afrodescendentes ainda se situa na base da pirâmide social, sendo geralmente falantes da **norma popular urbana**, ou **rurbana** (p. 31-32, grifo dos autores).

O questionamento que surge é: como conciliar estas diferenças no processo de tradução? É possível? Qual seria o ponto de partida? No processo de tradução foi necessário considerar um aspecto apontado por Vanessa Hanes (2013):

[...] apesar de a variante oral ser bem-aceita há décadas na televisão, em expressões culturais orais, e até em algumas expressões menos “prestigiadas” do português escrito (ex: o cordel), sua aceitação em certos setores de nosso polissistema linguístico ainda é restrita (p. 182).

Este foi um elemento norteador de nossas escolhas de tradução, pois na escrita ou na reescrita de textos no Brasil percebe-se uma maior tendência do emprego da norma padrão ou de estratégias que evitem uma linguagem muito marcada como sugerido por Paulo Henriques Britto em *A tradução literária* (2012, p. 67,). No entanto, Hanes afirma que tal tendência está sendo revista e que traduções mais desviantes da norma padrão estão sendo propostas (Hanes, 2013, p. 193). Logo, ponderamos sobre até que ponto determinada estratégia de tradução do texto de Hughes seria ou não bem recebida por conta deste aspecto.

Estabeleceu-se que o aspecto mais característico do texto-fonte e que deveria ser representado na tradução seria a variedade do AAVE devido à proposta de

representação de um grupo através da oralidade, seguindo o modelo de hierarquização de conteúdos proposto por Britto na obra citada. Conforme mencionado anteriormente, a literatura de Hughes representa seu grupo racial e sua comunidade de fala, sendo esta uma das propostas artísticas da *Harlem Renaissance*.

Além disso, nesta tradução, partiu-se do princípio de que os elementos da linguagem falada, ainda que reconhecidamente recriados no texto literário, focalizam socialmente uma comunidade e exibem traços linguísticos específicos, criando a visão de alteridade de determinado texto ficcional e a afirmação de um grupo linguístico e social no mesmo (Bandia, 2012; Rosa, 2015).

Um item de estrutura a ser mencionado seria o fato de o AAVE possuir muitas supressões fonológicas. Alguns exemplos ilustrados por Bailey e Thomas (1998, p. 88-92) são: desvozeamento ou eliminação de plosivas sonoras no final de palavras (ex.: cab: cap; hand: han) e eliminação do /r/ pós-vocálico (ex.: store: sto’). Britto aborda em *A tradução literária* (2012) que as traduções de supressões deste tipo não são bem recebidas em um texto-alvo no português brasileiro, e recomenda investir em marcas na sintaxe que representem uma linguagem falada ou em algumas contrações como ‘pra’ (para), tá (está), etc. (p.92). Este fator foi considerado na tradução de “One Christmas Eve”, mas, ao mesmo tempo, pensou-se também em outras estratégias além destas que gerassem um texto traduzido que explicitasse o AAVE e a linguagem oral sem resultar em um texto no qual tais marcas de oralidade fossem suavizadas ou até mesmo suprimidas. Esta opção considera a concepção de que um texto-alvo que apaga ou silencia marcas de oralidade também silencia grupos de fala que são representados no texto por algum motivo, geralmente aliado à afirmação, como o caso do texto de Hughes. Nos quadros a seguir, apresentam-se alguns exemplos nos quais as supressões ‘aceitáveis’ foram utilizadas, conforme proposto por Britto (2012, p. 92), além de escolhas que não obedecem à norma padrão (como, por exemplo, o uso de “ir na” ao invés de “ir à”).

Quadro 3: supressões fonológicas e uso morfossintático não-padrão

“If I just had my money, I might leave the supper on the stove for <b>’em</b> . I just got to	-Se eu já tivesse com o meu dinheiro, deixava a janta no forno pra eles. Só tenho que <b>ir nas</b> lojas antes que fechem.
-----------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

get to the stores <b>fo'</b> they close." (HUGHES, 1934, s.p.).	
--------------------------------------------------------------------	--

Quadro 4: supressões fonológicas no texto-fonte e alvo

"Why <b>didn't</b> you stand where I left you?" Arcie demanded loudly. "Tired as I am, I got to run all over the streets in the night <b>lookin'</b> for you. I'm a great mind to wear you out." (HUGHES, 1934, s.p.).	--Por que você não ficou onde eu mandei? – Arcie perguntou alto – Cansada do jeito que eu <b>tô</b> , tive que correr por essa rua todinha, de noite, atrás de você. Bem que você merecia uma sova.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Outro ponto a ser mencionado são as falas de Joe, nas quais ocorre a não concordância entre sujeito e verbo, característica do AAVE (quadro 5). Ezgeta (2012) chama este fenômeno de *durative verbal -s* e considera este fato gramatical uma questão de hipercorreção, já que o AAVE não comportaria a concordância verbal que o inglês padrão exige e os falantes de AAVE empregam o *-s* com outros pronomes pessoais que não os de terceira pessoa para corrigir seu comportamento linguístico e terminam por fazê-lo em demasia. Já outros consideram ser uma questão de ênfase que o falante impõe a seu discurso<sup>30</sup>. Este aspecto também ocorre na língua portuguesa, porém de maneira diferente. Ao passo que no AAVE é possível a não concordância entre sujeito na primeira pessoa do singular ('I') e verbo ( com o *-s* de terceira pessoa do plural) no *Simple Present*, o paradigma verbal no presente do indicativo na língua portuguesa determina uma flexão de número e pessoa específica para a primeira pessoa do singular. Por exemplo, não se diz 'eu vai' na variedade popular brasileira, mas o restante do paradigma verbal pode se manter com a mesma flexão verbal: você, ele(a), nós, vocês, eles(a) vai. Ou, ainda, há o modelo de três formas verbais: eu vou, tu, você, ele(a), vocês, eles(a) vai e nós vamo, eliminando o *-s* da forma " nós vamos" (Bagno, 2007).

Quadro 5: a não-concordância entre sujeito e verbo

" <b>I hears</b> they got a Santa Claus down town," Joe said, wriggling into his worn	- <b>Tão</b> falando que tem um Papai Noel lá no centro da cidade - Joe falou disse,
------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------

<sup>30</sup> Cf. <https://www.hawaii.edu/satocenter/langnet/definitions/aave.html>. Acesso em: 08out2017.

little coat. “ <b>I wants</b> to see him.” (HUGHES, 1934, s.p.).	enrolando-se no casaquinho surrado - Quero ir lá ver <b>ele</b> .
---------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------

Tal construção em AAVE não é possível em português, portanto buscamos outras soluções que compensassem a tradução desta passagem e que respeitassem as marcas de oralidade (como a supressão fonológica no verbo *estão* e uso de pronome sujeito como objeto direto, parte da variedade popular). Buscamos representar uma variedade estigmatizada na tradução do conto, mesmo com o reconhecimento de que algumas diferenças entre língua fonte e alvo existem e que, portanto, poderia ocorrer a utilização de estruturas distintas ou da não-tradução de certos elementos.

Mais um elemento a ser comentado nesta tradução seria a linguagem que o autor emprega em seu conto nas passagens que mostram o fluxo de consciência de Arcie e Joe. É possível perceber que há predominância de usos informais e do AAVE e não do uso da norma padrão por parte do narrador. Alguns exemplos de usos da linguagem falada (marcados em negrito nas passagens que focalizam os pensamentos de Arcie) são o uso de formas contratas, de expressões da língua falada (darned = damned), de phrasal verb (‘to get off’). Já em relação ao AAVE, pode-se perceber seu uso nas construções com dupla negativa (o verbo na negativa e o pronome indefinido também na negativa (wouldn’t... nothing), o que Labov (1972) atesta como característica do AAVE, e no uso de verbo no aspecto contínuo indicando ação no presente<sup>31</sup> (“And her landlady probably wanting to go out and shop”). A dupla negativa também é uma ocorrência do português brasileiro, tanto na norma culta quanto na variedade popular, portanto pôde ser mantida na tradução.

Quadro 6: fluxo de consciência de Arcie e traços da linguagem falada

She looked at the clock on the kitchen table. After seven. What made white folks so darned inconsiderate? Why didn’t they come on home here to supper? They knew she wanted to <b>get off</b> before all	Ela olhou para o relógio em cima da mesa da cozinha. Já passava das sete. Por que os brancos não tinham consideração nenhuma? Por que não vinham jantar? Sabiam que ela queria sair antes de as
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>31</sup> Cf. <http://www.mathcs.duq.edu/~packer/Courses/Psy598/Black%20English.pdf>. Acesso em 07set2017.

the stores closed. She <b>wouldn't</b> have time to buy Joe <b>nothin'</b> if they didn't hurry. And her landlady probably <b>wanting</b> to go out and shop, too, and not be bothered with little Joe (HUGHES, 1934, s.p.).	lojas todas fecharem. <b>Não</b> daria tempo de comprar <b>nada</b> pra Joe se eles não se apressassem. E a senhoria certamente <b>querendo</b> sair e fazer compras também, e não se incomodar com o pequeno Joe.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Na fala de Joe é possível perceber marcas da linguagem falada na repetição da conjunção “e”, que indica uma sequência de pensamentos do menino. Também é possível perceber o uso de ‘acoming’ (partícula a + verbo de ação), que é parte da linguagem falada, provavelmente influência do dialeto sulista americano<sup>32</sup>.

Quadro 7: fluxo de consciência de Joe e traços da linguagem falada

Gee, Christmas was pretty. All tinsel and stars and cotton. <b>And</b> Santa Claus acoming from somewhere, dropping things in stockings. <b>And</b> all the people in the streets were carrying things, <b>and</b> the kids looked happy (HUGHES, 1934, s.p.).	Puxa, o Natal é bonito. Todos os enfeites e estrelas e algodão. <b>E</b> o Papai Noel vindo de algum lugar, deixando coisas nas meias. <b>E</b> as pessoas nas ruas estavam carregando coisas, e as crianças pareciam felizes.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Com os aspectos mencionados é possível compreender que a tradução é um estabelecimento de um texto em outra língua, mas é um trabalho que não trata de língua como um sistema absoluto em si mesmo. O texto traduzido é uma nova escrita, uma ressignificação de língua, sociedade e cultura e estes elementos só se completam na recepção do leitor, em como ele irá compreendê-lo e interpretá-lo. Ao contrário do que se pensa, o trabalho de tradução de língua é também o de tradução de cultura, história e ideologia; não é um processo isolado que se atém apenas a uma nova codificação de estruturas linguísticas suficientes em si mesmas, pois a tradução pressupõe a presença do outro, seja ele inscrito no texto ou existente fora dele.

<sup>32</sup> Cf. <https://forum.wordreference.com/threads/acoming-achanging.616625/>. Acesso em: 07 set 2017.

## REFERÊNCIAS

AFRICAN AMERICAN ENGLISH. [S.l., s.n., s.d]. Disponível em: [https://www.unidue.de/SVE/VARS\\_AfricanAmericanEnglish.htm](https://www.unidue.de/SVE/VARS_AfricanAmericanEnglish.htm). Acesso em: 08 out 2017.

BAILEY, Guy; Thomas, Erik. Some Aspects of African-American Vernacular English Phonology. In: MUFWENE, S., RICKFORD, J. R.; BAILEY, G.; BAUGH, J, (Org). *African-American English: structure, history and use*. New York: Routledge, 1998.

BAGNO, Marcos. *Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística*. 1ª Ed. 6ª reimpressão. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

BANDIA, Paul. Introduction: Orality and translation. *Translation Studies*, v. 8, n. 12, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/14781700.2015.1023217>.

BLACK ENGLISH. Handout for Psy 598-02. 2001. [S.l., s.n., s.d]. Disponível em: <http://www.mathcs.duq.edu/~packer/Courses/Psy598/Black%20English.pdf> . Acesso em: 07 set 2017.

BRITTO, Paulo Henriques. *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DANEMAN, Matthew. Harlem Renaissance ushered in new era of black pride. USA Today. 3 fev 2015. Disponível em: <http://www.usatoday.com/story/news/2015/02/03/black-history-harlem-renaissance/22825245/>. Acesso em: 28 ago 2017.

EZGETA, Marijaz. Internal Grammatical Conditioning in African-American Vernacular English. *Maribor International Review*. Maribor: v. 5, n. 1, p. 9-26 (2012). Disponível em: <http://events.ff.uni-mb.si/mir/files/2012/EzgetaGrammar.pdf>. Acesso em: 04nov2017.

GOVAN, Sandra Y. The Paradox of Modernism in *The Ways of White Folks*. In: TIDWELL, Jonh Edgar; RAGAR, Cheryl, R, (Org). *Montage of a dream: the art and life of Langston Hughes*. Columbia: University of Missouri Press, 2007, p. 147-165.

HANES, Vanessa Lopes Lourenço. A tradução de variantes orais da língua inglesa no português do Brasil: uma aproximação inicial. *Scientia Traductionis*, n. 13, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p178>. Acesso em: 15 nov 2017.

JOHNSTON, Jessica. An archive for virtual harlem. [S.l., s.n., s.d.] c2015. Disponível em: <http://scalar.usc.edu/works/harlem-renaissance/writers>. Acesso em: 08 set 2017.

LABOV, William. The logic of non-standard English. In: \_\_\_\_\_. *Language in the inner city: studies in the Black English vernacular*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1972. p. 201-240.

LIMA, Denilso. gramática: contracted forms em inglês. c2007. Disponível em: <https://www.inglesnapontadalingua.com.br/2010/07/gramatica-as-contracoes-da-lingua.html>. Acesso em: 7 ago 2017.

LUCCHESI, Dante. A deriva secular na formação do português brasileiro: uma visão crítica. In: LOBO, T., CARNEIRO, Z., SOLEDADE, J., ALMEIDA, A., and RIBEIRO, S., (Org.). *Rosae: linguística histórica, história das línguas e outras histórias*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 249-274.

LUCCHESI, Dante; BAXTER, Alan; RIBEIRO, Ilza (org). *O Português afrobrasileiro*. Salvador: EDFUBA, 2009, p. 31-32.

PRUITT, Sonja; OETTING, Janna. Past tense marking by African American English-Speaking Children reared in poverty. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*. s.l., v. 52, p. 2-15 (2008). Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3390147/>. Acesso em: 26 out 2017.

ROSA, Alexandra Assis. Translating orality, recreating otherness. *Translation Studies*, n. 8, 2015, 209-225. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/14781700.2015.1017833>. Acesso em: 08 set 2017.

RULAND, Richard; BRADBURY, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism: a history of American literature*. Nova Iorque: Penguin Books USA Inc, 1991. P. 319-336.

SIDNELL, Jack. Language Varieties: African American Vernacular English (Ebonics). Disponível em: <https://www.hawaii.edu/satocenter/langnet/definitions/aave.html>. Acesso em: 08 out 2017.

SMITH, Jamil. [A linguist offers a brief immersion in Black English](#). 20 jan 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/01/20/books/review/talking-back-talking-black-john-mcwhorter.html?mcubz=3&mcubz=3>. Acesso em: 2 set 2017.

THE BIOGRAPHY.COM WEBSITE. Langston Hughes Biography. S.d. Disponível em: <http://www.biography.com/people/langston-hughes-9346313#related-video-gallery>. Acesso em: 09 jan 2017.

TIDWELL, Jonh Edgar; RAGAR, Cheryl, R. Langston Hughes revisited and revised. In: \_\_\_\_\_. *Montage of a dream: the art and life of Langston Hughes*. Columbia: University of Missouri Press, 2007, p. 1-15.

WILLIAMS, Regenia N.; WILLIAMS, Carmaletta M. Mother to Son: The Letter from Carrie Hughes Clark to Langston Hughes, 1928-1938. In: TIDWELL, Jonh Edgar;



# Littera Online

n. XVIII, 2019

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

RAGAR, Cheryl, R, (Org). *Montage of a dream: the art and life of Langston Hughes*. Columbia: University of Missouri Press, 2007, p. 106-124.

WORD REFERENCE.COM. Disponível em:  
<https://forum.wordreference.com/threads/acoming-achanging.616625/>. Acesso em: 07 set 2017.

YOUNG, Robert. Langston Hughes's red poetics and the practice of "Disalienation". In: TIDWELL, Jonh Edgar; RAGAR, Cheryl, R, (Org). *Montage of a dream: the art and life of Langston Hughes*. Columbia: University of Missouri Press, 2007, p. 135-146.

## LA NOVELA DE MI VIDA, DE LEONARDO PADURA: REFLEXÃO TEÓRICA A PARTIR DA PRÁTICA DE TRADUÇÃO

Nathália Hecz Couto\*

**Resumo:** Neste artigo, apresenta-se uma reflexão teórico-prática a partir de tradução ao português brasileiro de parte de *La novela de mi vida*, romance do escritor cubano Leonardo Padura (2002). Com base na tradução realizada pela autora deste trabalho, destacam-se características da tradução literária e aspectos culturais envolvidos nesse processo. Para refletir sobre aspectos referentes à linguagem literária e equivalência, são citados Rónai (1981, 1983), Bassnett (2003) e Pym (2011). Venuti (2002) e Frota (2000) fundamentam as reflexões teóricas referentes à formação de identidade cultural e à tradução como atividade de produção de significados. Após, procede-se à análise de exemplos retirados da tradução apresentada. Por fim, considera-se a tradução como um trabalho não mecânico: é centrado no sentido do texto original e na língua para a qual se traduz. Enfatiza-se também, o impacto cultural que a atividade tradutória é capaz de produzir.

**Palavras chave:** Tradução literária. *La novela de mi vida*. Leonardo Padura. Literatura hispano-americana.

**Abstract:** In this article, we present a theoretical-practical reflection from a translated extract into Brazilian Portuguese of *La novela de mi vida* romance by the Cuban author Leonardo Padura (2002). Based on the translation carried out by the author of this paper, we highlight the literary translation characteristics and the cultural aspects involved in the process. We have used the works of Rónai (1981, 1983), Bassnett (2003) and Pym (2011) to reflect upon the aspects concerning the literary language and equivalence. Venuti (2002) and Frota (2000) are used as theoretical background related to the cultural identity formation and to the translation as an activity of meaning production. To do so, we have analyzed excerpts taken from the translation. Ultimately, we consider that translation is not a mechanical process: it is centered on the text original meaning and on the target language. We also emphasize the cultural impact that translation activity can produce in society.

**Keywords:** Literary translation. *La novela de mi vida*. Leonardo Padura. Hispanic-american literature.

### Considerações iniciais

Este artigo tem por objetivo apresentar uma reflexão teórico-prática a partir da tradução ao português de parte de *La novela de mi vida*, de Leonardo Padura, com foco

---

\* Mestranda em Teoria da Literatura. Especialista em Estudos em Tradução (PUCRS). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Escola de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: [nathalia.couto@acad.pucrs.br](mailto:nathalia.couto@acad.pucrs.br)

nas características da tradução literária e nos aspectos culturais envolvidos nesse processo. No cenário atual da literatura hispano-americana, o trabalho do autor cubano tem ganhado cada vez mais espaço e reconhecimento, conquistando leitores em diversas línguas, como inglês, italiano, alemão e português.

Portanto, a escolha da referida obra para a realização deste trabalho se justifica pelo motivo de que não há, até o presente momento, uma tradução publicada ao português brasileiro. Sendo assim, a tradução apresentada se configura como um trabalho inicial, com o fim de gerar discussões e comentários acerca da atividade tradutória em relação aos aspectos culturais intrínsecos à língua do texto original.

Para efeitos de contextualização, apresentam-se, brevemente, informações sobre Leonardo Padura, sua obra e sua relação com Cuba. Após, dá-se lugar considerações teóricas acerca da tradução literária. Para a discussão de aspectos referentes à linguagem literária e à equivalência, são citados Rónai (1981, 1983), Bassnett (2003) e Pym (2011). Para o embasamento teórico a respeito da atividade tradutória como formadora de identidade cultural, procede-se à leitura de Venuti (2002). Sobre a tradução como atividade de produção de significados, apresentam-se ideias expostas por Frota (2000).

Como ponto de breve análise, com o aporte teórico referido, alguns exemplos da prática de tradução<sup>33</sup> são comentados e comparados ao texto original em espanhol. Para concluir, serão tecidas considerações finais sobre o artigo como um todo, avaliando os resultados propostos.

### ***La novela de mi vida, Leonardo Padura e Cuba***

Após um ciclo de romances policiais, o escritor e jornalista cubano Leonardo Padura Fuentes mudou sua trajetória na literatura, tornando-se um dos romancistas mais importantes da nova narrativa cubana. Entre os reconhecimentos conferidos ao autor, estão, entre outros, o *Prêmio Nacional de Literatura de Cuba* (2012) e o *Prêmio Princesa de Astúrias das Letras* (2015).

*La novela de mi vida*, romance publicado em 2002, trata-se de uma viagem à origem da consciência nacional de Cuba por meio da vida de seu primeiro grande poeta.

---

<sup>33</sup> A tradução completa encontra-se no subtítulo 4 deste artigo.

Desse modo, a narrativa transforma-se numa leitura da história desse país. Padura nos apresenta, inicialmente, a Fernando Terry, professor que dedicou sua tese de doutorado ao poeta José María Heredia. Depois de ser expulso de seu cargo universitário e após dezoito anos de exílio, decide voltar por um mês a Havana, interessado na possibilidade de encontrar a autobiografia desaparecida do poeta, intitulada *La novela de mi vida*.

Em sua estrutura temporal, o romance apresenta ao menos três planos: a busca pelo manuscrito; a vida de Heredia (século XX); e os últimos dias de seu filho, José de Jesús de Heredia, integrante da maçonaria. Nesse contexto, as vidas dos personagens vão criando paralelismos com a história de Cuba, permeando o destino de cada um.

Em conferência no Fronteiras do Pensamento<sup>34</sup>, no ano de 2017, Leonardo Padura palestrou essencialmente sobre o isolamento geográfico e político da ilha, situada a 150 quilômetros de Miami, como circunstância decisiva para a formação da identidade cubana:

Desde os anos 1960, conforme explicou o escritor cubano, a saída dos cidadãos do país é estritamente controlada. Em raros casos, ganhava-se o direito de viajar. Na maior parte das vezes, adotava-se uma política de confisco de bens e retirada de direitos cidadãos, fazendo com que muitos dos que fossem não pudessem mais voltar. Ainda assim, cerca de 20% da população saiu do país desde então. Desde 2013, o sistema foi flexibilizado, e tornou-se viável a qualquer cidadão - com passaporte em vigor, visto do país de destino e condições financeiras - deslocar-se para qualquer lugar. “Esta nova conjuntura foi aproveitada por muita gente para sair, mas fez com que outras pessoas olhassem de forma diferente para as centenas de metros do muro do Malecón”, afirmou Padura. [...]. O Malecón, muro de oito quilômetros de extensão que divide Havana - capital de Cuba - do mar, foi elemento central da fala de Padura no Fronteiras do Pensamento. Após a conferência, ele respondeu às questões da plateia, e também à **Pergunta Braskem**, enviada pelo público dos canais digitais do projeto (FRONTEIRAS DO PENSAMENTO, 2018).

Em artigo intitulado *Padura es la mejor cubanía*, publicado no jornal espanhol *El mundo*, o escritor e jornalista José Manuel Martín Medem (2015) diz que a concessão dos prêmios literários a Padura é reconhecer o melhor de Cuba, enfatizando que, em sua ilha,

---

<sup>34</sup> O Fronteiras do Pensamento é um projeto idealizado em 2006, na cidade de Porto Alegre, a fim de possibilitar reflexões sobre as mudanças sociais, econômicas, culturais e políticas do mundo contemporâneo. Para tanto, promove conferências anuais com pensadores, artistas, atores sociais e líderes políticos.

o autor ganhou não somente o direito de estar, mas também o de questionar. O jornalista menciona, ainda, que “sintonizar mal e tarde com a autêntica realidade cubana se converteu em uma especialidade da cultura e da política que na Espanha continuam lastradas pelo eurocentrismo”. José Manuel recomendou aos leitores espanhóis que devorassem os romances de Leonardo Padura, para que entendessem o que os cubanos sofreram e a que ainda podem ser capazes de resistir diante da nova política dos Estados Unidos contra Havana.

A seguir, considerando os aspectos referentes ao autor e à obra citados anteriormente, propõe-se uma discussão teórica a respeito da tradução literária em relação às suas características e ao seu vínculo com a formação de identidades culturais. Após, dá-se lugar à análise dos exemplos selecionados da tradução apresentada, a qual pode ser lida integralmente no subtítulo 4.

### **Tradução literária: aspectos teóricos e análise**

Na obra *Estudos de tradução*, a professora britânica Susan Bassnett traz considerações acerca da tradução, como questões fundamentais, históricas e teóricas. No capítulo sobre problemas da tradução literária, Corti (1978), citado por Bassnett (2003, p. 135), refere que cada época produz seus próprios signos, os quais se manifestariam em modelos sociais e literários. A representação da realidade estaria, então, relacionada ao surgimento desses signos:

Logo que estes modelos se consomem e a realidade parece desaparecer, são necessários novos signos para recapturar a realidade, e isto permite-nos atribuir um valor de informação às estruturas dinâmicas da literatura. Vista deste modo, a literatura é ao mesmo tempo a condição e o lugar da comunicação artística entre emissores e destinatários ou público (CORTI apud BASSNETT, 2003, p. 135).

Sendo assim, pode-se dizer que a literatura possibilita o (re)conhecimento da culturas representadas por meio dessa comunicação artística, como é o caso do romance estudado neste artigo. Portanto, a partir de suas criações literárias, Leonardo Padura representou a realidade e os problemas da sociedade cubana em determinada época, mostrando, assim, sua cultura e sua identidade a diversos leitores pelo mundo, por meio,

também, das traduções de seus livros. A obra literária de Padura, hoje em posição de destaque na literatura em língua espanhola, caracteriza-se justamente pela representação de seu país e por críticas a ele. Em entrevista ao jornal espanhol *El País*, Padura (2015) salienta:

É verdade que meus personagens foram se tornando cada vez mais crus e trágicos, mas é porque a realidade de Cuba se tornou igualmente crua e trágica [...]. Acredito que o drama de minha geração percorre por toda a minha obra [...]. Se no começo havia uma expectativa de futuro, a partir dos anos noventa o que se impõe é a luta por sobreviver, a opção pelo exílio que muitos escolhem, o tratar de resolver e inventar para poder comer, vestir ou sustentar o resto de sua família.

Sobre essa relação estabelecida entre a literatura e o fazer tradutório, Venuti (2002, p. 129) menciona que a tradução, frequentemente, é vista como suspeita, pois “domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas”. Ainda, explica que até mesmo a escolha do texto a ser traduzido já é parte desse processo, já que culmina na exclusão de demais literaturas estrangeiras, assim correspondendo a outros interesses domésticos. O autor destaca que o fator que produziria consequências mais relevantes seria a formação de identidades culturais:

A tradução exerce um poder enorme na construção das representações de culturas estrangeiras. A seleção de textos estrangeiros e o desenvolvimento de estratégias de tradução podem estabelecer cânones peculiarmente domésticos para literaturas estrangeiras, cânones que se amoldam a valores estéticos domésticos, revelando assim exclusões e admissões, centros e periferias que se distanciam daqueles existentes na língua estrangeira (VENUTI, 2002, p. 130).

Para Venuti (2002, p. 130), a tradução, ao criar estereótipos, possibilita vincular “respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo”. No Brasil, por exemplo, a obra de Leonardo Padura tem tido boa repercussão e sucesso entre os leitores. Em entrevista à *Folha*, em 2017, destacou-se que *O homem que amava os cachorros*, à época, havia vendido cerca de 75 mil exemplares, número expressivo para

o mercado editorial brasileiro. O jornalista e escritor cubano atribuiu o sucesso de suas obras no país à atuação das editoras e à visibilidade alcançada como colunista da *Folha*, por três anos.

A partir da tradução que se apresenta neste trabalho e do estudo teórico realizado, foi possível refletir sobre aspectos comumente associados à atividade tradutória, como a crença de que é um fazer mecânico, uma simples transposição de um idioma a outro. Sobre o assunto destacam-se aqui as reflexões da professora Maria Paula Frota (2000), na obra *A singularidade na escrita tradutora*. No capítulo referente às ideias de Venuti quanto à (in)visibilidade do tradutor, fala-se na banalização da tradução como uma atividade realizada mecanicamente, “mera cópia de significados já dados”. Contudo, a autora aponta que

é o reconhecimento das línguas e textos em sua materialidade opaca e equívoca, assim submetida à interpretação daquele que o lê, que vem a identificar o trabalho de tradução — na medida em que implica a escolha de certos significantes e não de outros — como um trabalho de produção de (efeitos de) significado (FROTA, 2000, p. 101).

A partir da noção de equivalência, conforme explica Anthony Pym (2011, p. 23), a tradução tem o mesmo valor que o texto de partida, ou ao menos algum aspecto dele. O autor menciona que outros teóricos enfatizam que os tradutores não trabalham com palavras isoladas, mas sim com textos, os quais têm muitos níveis linguísticos.

O linguista John Catford (1965) salientou que a equivalência não tem por que se dar em todos esses níveis ao mesmo tempo; poderia delimitar-se por categorias. Assim seria possível buscar a equivalência a nível fonético, léxico, fraseológico, oracional, semântico, etc. Catford observou que a tradução opera, sobretudo, em um ou vários desses níveis, com o que “ao longo de um texto, a equivalência pode subir e descer na escala de categorias” (1965, p. 76). Trata-se de uma teoria integral e dinâmica da equivalência, que não tem por que contradizer as assimetrias estruturais entre as línguas (2011, p. 28).<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Todas as citações de Pym (2011) foram traduzidas do espanhol pela autora.

Pym (2011, p. 41) cita Peter Newmark, que distingue tradução semântica e tradução comunicativa. Para ele, a tradução semântica buscaria os valores formais do texto de partida e procuraria manter o máximo possível deles. Já a tradução comunicativa se deteria às necessidades daquele a quem se direciona a tradução e se adaptaria a elas. Portanto, as teorias da equivalência direcional implicam que os tradutores têm de escolher que aspecto do texto de partida querem conservar.

Ao aplicar as considerações teóricas até aqui citadas ao trabalho de tradução, faz-se relevante salientar algumas passagens. Na primeira frase da primeira parte de *La novela de mi vida*, o tradutor já se depara com uma diferença entre o par de línguas, conforme passagens abaixo:

Original: “Ponme un café doble, mi hermano.” (PADURA, 2002, p. 15).

Tradução: “Me dá um café duplo, meu irmão.”

Original: “Qué bueno verte... Pero si estás entero, mira eso, casi te has vuelto blanco.” (PADURA, 2002, p. 18).

Tradução: “Que bom ver você... está inteiro, mas, olhe, está parecendo um fantasma.”

Nesses casos, o uso do pronome *tú*, em espanhol, expressa um tom informal à fala do personagem, manifestando uma relação de proximidade. Já no português brasileiro, a tradução, se mantivesse o uso do pronome *tu*, perderia a informalidade pretendida pelo original.

Nos seguintes trechos, os termos *guagüero* e *Malecón* expressam uma forte carga cultural, já que estão ligados à cultura cubana. Abaixo, o trecho original seguido da tradução:

Original: “[...] codo a codo con borrachos, trabajadores de la emisora de radio cercana, algún guagüero apresurado y los vagabundos de rigor, bebería el café leve y dulzón [...]” (PADURA, 2002, p. 16).

Tradução: “[...] lado a lado com bêbados, funcionários da emissora de rádio vizinha, um motorista de ônibus apressado e os vagabundos de sempre, beberia o café leve e enjoativo [...]”

Original: “[...] prefirió seguir hasta el Malecón antes de subir a la casa de Álvaro, donde podían esperarlo ausencias y tristezas aún más desgarradoras.” (PADURA, 2002, p. 16).

Tradução: “[...] preferiu seguir até o Malecón antes de ir à casa de Álvaro, onde podiam lhe esperar ausências e tristezas ainda mais desgarradoras.”



*Guagüero*, em Cuba, é o termo utilizado para designar os motoristas de *guaguas*, palavra coloquialmente empregada com o significado de ônibus. Na tradução aqui apresentada, optou-se por *motorista de ônibus*, uma vez que se preserva o significado essencial para a compreensão do leitor. Retomando as reflexões feitas por Pym (2011), mencionadas anteriormente, aqui se deu prioridade às necessidades daquele a quem se direciona a tradução, escolhendo preservar o significado. Já no caso de *Malecón*, optou-se por manter o termo em espanhol, já que uma possível equivalência não faria jus à força cultural que o nome já tem, como ponto turístico de Cuba, famoso muro que se estende pela orla de Havana. Nesse sentido, ao encontro disso, considera-se o que Rónai explica, a respeito da tradução de obras estrangeiras, em relação ao leitor:

Conduzir uma obra estrangeira para outro ambiente linguístico significa querer adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhes as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa. Conduzir o leitor para o país da obra que lê significa, ao contrário, manter cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno, e acentuar a cada instante a sua origem alienígena (RÓNAI, 1981, p. 20).

O referido autor elucida o fato de que não há equivalências absolutas:

[...] ao tradutor não lhe basta um conhecimento aproximativo da língua do autor que está vertendo. Por melhor que maneje seu próprio instrumento, não pode deixar de conhecer a fundo o instrumento do autor. O tradutor deve conhecer todas as minúcias semelhantes da língua de seu original a fim de captar, além do conteúdo estritamente lógico, o tom exato, os efeitos indiretos, as intenções ocultas do autor. Assim a fidelidade alcança-se muito menos pela tradução literal do que por uma substituição contínua. A arte do tradutor consiste justamente em saber quando pode verter e quando deve procurar equivalências. Mas como não há equivalências absolutas, uma palavra, expressão ou frase do original podem ser frequentemente transportadas de duas maneiras, ou mais, sem que se possa dizer qual das duas é melhor (1987, p. 23).

Sendo assim, não existiria uma tradução ideal de determinado texto. Conforme o autor, não haverá a tradução boa de um original, mas sim muitas traduções boas. Portanto, volta-se à ideia de que a tradução não é uma atividade mecânica, mas sim um trabalho que envolve subjetividade, reflexão e criatividade. No caso dos exemplos dados da tradução realizada, assim como na prática como um todo, percebe-se que os pontos mais

importantes a serem tidos como guia são o sentido dado pelo texto do original e a língua para a qual estamos traduzindo.

## **Tradução ao português brasileiro de trecho da primeira parte de *La novela de mi vida***

— Me dá um café duplo, meu irmão. Sua mente repetiu tantas vezes aquela frase, durante dezoito anos, que as palavras tinham gastado seu valor de uso na memória e no paladar, para soarem vazias, como uma consigna dita em um idioma incompreensível. Porque, apesar do esquecimento que tentou se impor como melhor alternativa, Fernando Terry sofreu muitas vezes aquelas imprevisíveis rebeliões de sua consciência e com uma assiduidade ingovernável dedicou algum pensamento ao que tivesse querido sentir no preciso instante em que, depois de tomar um café duplo em frente ao cabaré Las Vegas, acenderia um cigarro para atravessar a rua Infanta e descer pela Vinte e Cinco, disposto a reencontrar-se com o melhor e o pior do seu passado. Da melancolia ao ódio, da alegria à indiferença, do rancor ao alívio, em suas viagens imaginárias, Fernando havia jogado com todas as cartas da nostalgia, sem pressentir que, na manga escura, encolhida, podia ficar aquela tristeza agressiva que havia cravado em sua alma, com uma interrogação: você tinha de voltar?

No começo de seu exílio, nos meses de incerteza vividos embaixo de um toldo asfíxiante nos jardins do Orange Bowl de Miami, sem saber se ainda conseguiria a residência norte-americana, Fernando havia começado a pensar em um retorno breve mas

— Ponme un café doble, mi hermano. Tantas veces su mente repitió aquella frase, durante dieciocho años, que las palabras habían gastado su valor de uso en la memoria y en el paladar, para sonar vacías, como una consigna dicha en un idioma incomprensible. Porque, a pesar del olvido que intentó imponerse como mejor alternativa, Fernando Terry sufrió demasiadas veces aquellas imprevisibles rebeliones de su conciencia y con una asiduidad ingobernable dedicó algún pensamiento a lo que hubiera querido sentir en el preciso instante en que, luego de beber un café doble frente al cabaret Las Vegas, encendería un cigarro para cruzar la calle Infanta y bajar por Veinticinco, dispuesto a reencontrarse con lo mejor y lo peor de su pasado. De la melancolía al odio, de la alegría a la indiferencia, del rencor al alivio, en sus viajes imaginarios Fernando había jugado con todas las cartas de la nostalgia, sin presentir que en la manga oscura, agazapada, podía quedársele aquella tristeza agresiva que se le había clavado en el alma, con una interrogación: ¿tenías que volver?

necessário, que lhe ajudasse a estancar as feridas que ainda sangravam provocadas por uma traição demolidora e talvez, inclusive, a curar a vertiginosa sensação de encontrar-se descentrado, fora do tempo e em outro espaço. Depois, com o passar dos anos e a

persistência da barreira de leis e disposições que dificultavam qualquer regresso, havia tratado de acreditar que o esquecimento era possível, que inclusive podia ser o melhor dos remédios, e pouco a pouco começou a sentir seu benéfico alívio, e a ansiedade para voltar foi se diluindo, até se converter em uma angústia adormecida que artemente emergia certas noites insubornáveis, quando na solidão de seu apartamento seu cérebro insistia em evocar algum instante de seus trinta anos vividos na ilha.

Al principio de su exilio, en los meses de incertidumbre vividos bajo una carpa asfixiante en los jardines del Orange Bowl de Miami, sin saber aún si obtendría la residencia norteamericana, Fernando había comenzado a pensar en un retorno breve

Mas desde que chegara a carta de Álvaro com a notícia mais inquietante e que já não esperava receber, a necessidade do regresso deixou de ser um pesadelo furtivo, e Fernando se sentiu obrigado a abrir outra vez o baú das mais perigosas lembranças. Então se dedicou a ler, pela primeira vez desde que saíra de Cuba, os velhos manuscritos de sua malograda tese de doutorado sobre a poesia e a ética de José María Heredia, enquanto sua mente insistia em traçar cada um dos passos que o conduziriam até a casa de Álvaro, para enfrentar aquelas escadas sempre escuras e cansativas e cair de repente no vórtice de seu passado. Em seus caminhos imaginários, costumava alterar a ordem, o ritmo, a intenção de suas ações e pensamentos, mas o início imutável deveria ocorrer em frente ao balcão do Las Vegas, onde, lado a lado com bêbados, funcionários da emissora de rádio vizinha, um motorista de ônibus apressado e os vagabundos de

pero necesario, que le ayudara a restañar las heridas todavía sangrantes provocadas por una traición demoledora y tal vez, incluso, a curar la vertiginosa sensación de hallarse descentrado, fuera del tiempo y en otro espacio. Después, con el paso de los años y la persistencia de la barrera de leyes y disposiciones que dificultaban cualquier regreso, había tratado de creer que el olvido era posible, que incluso podía resultar el mejor de los remedios, y poco a poco empezó a sentir su benéfico alivio, y la ansiedad por volver se fue diluyendo, hasta convertirse en una angustia adormecida, que arteramente subía a flote ciertas noches insobornables, cuando en la soledad de su ático madrileño su cerebro insistía en evocar algún instante de sus treinta años vividos en la isla.

sempre, beberia o café leve e enjoativo, que costumavam servir na velha cafeteria que agora, com ardor infinito, descobriu que existia somente em sua persistente memória e em alguma literatura da noite havaneira: a cafeteria de Las Vegas e seu invencível balcão de mogno polido haviam desvanecido, como tantas outras coisas da vida.

Pero desde que le llegara la carta de Álvaro con la noticia más inquietante y que ya no esperaba recibir, la necesidad del regreso dejó de ser una pesadilla furtiva, y Fernando se sintió compulsado a abrir otra vez el baúl de los más peligrosos recuerdos. Entonces se dedicó a leer, por primera vez desde que saliera de Cuba, los viejos papeles de su malograda tesis doctoral sobre la poesía y la ética de José María Heredia, mientras su mente insistía en trazar cada uno de los pasos que lo conducirían hacia la casa de Álvaro, para enfrentar aquellas escaleras siempre

oscuras y fatigosas, y caer de golpe en el vórtice mismo de su pasado. En sus recorridos imaginarios solía alterar el orden, el ritmo, la intención de sus acciones y pensamientos, pero el inicio inmutable debía ocurrir ante el mostrador de Las Vegas, donde codo a codo con borrachos, trabajadores de la emisora de radio cercana, algún guagüero apresurado y los vagabundos

Como se o empurrassem, Fernando fugiu daquele fracasso desconcertante e, aos pés do velho edifício em que vivia seu amigo, entre latões de lixo transbordando, paredes feridas pelo salitre e cachorros tristes e sarnentos, compreendeu que apenas havia começado a guerra entre sua memória e a realidade e preferiu seguir até o Malecón antes de ir à casa de Álvaro, onde podiam lhe esperar ausências e tristezas ainda mais desgarradoras.

Quase com alegria percebeu que a essa hora da tarde, com o sol da tarde ainda na ativa, o longo muro que separava os havaneiros do mar permanecia deserto, ainda que de longe tenha visto uns pescadores cheios de fé que lançavam suas redes à água, enquanto um enfeitado veleiro turístico saía da baía ao mar.

Dezoito anos lutando contra os detalhes desse momento para terminar envolto naquela ingrata sensação de encontrar-se outra vez perdido, fizeram-lhe duvidar se seu regresso tinha algum sentido e por isso deveria apegar-se à carta de Álvaro e à

de rigor, bebería el café leve y dulzón que solían colar en la vieja cafetería que ahora, con ardor infinito, descubrió que ya sólo existía en su persistente memoria y en alguna literatura de la noche habanera: la cafetería de Las Vegas y su invencible mostrador de caoba pulida se habían esfumado, como tantas otras cosas de la vida.

Como si lo empujaran, Fernando huyó de aquel fracaso desconcertante y, al pie del desvencijado edificio donde vivía su amigo, entre latones de basura desbordados, paredes heridas por el salitre y perros tristes y sarnosos, comprendió que apenas había empezado la guerra entre su memoria y la realidad, y prefirió seguir hacia el Malecón antes de subir a la casa de Álvaro, donde podían esperarlo ausencias y tristezas aún más desgarradoras.

Casi con alegría comprobó que a esa hora de la tarde, con el sol del verano todavía en activo, el largo muro que separaba a los habaneros del mar permanecía desierto, aunque a lo lejos vio unos pescadores llenos de fe que lanzaban sus pitas al agua, mientras de la bahía salía al mar abierto un engalanado veleiro turístico.

notícia que, em letras maiúsculas, fez com que tivesse de enfrentar o transe de vencer todas as suas reticências, e pedir um mês de permissão para voltar a Cuba. FERNANDO, FERNANDO, FERNANDO: AGORA SIM EXISTE UMA BOA PISTA. CREIO QUE

PODEMOS SABER ONDE ESTÃO OS MANUSCRITOS PERDIDOS DE HEREDIA.

Dieciocho años luchando contra los detalles de ese momento para terminar envuelto en aquella ingrata sensación de hallarse otra vez extraviado, le hicieron dudar si su regreso tenía algún sentido y por eso debió aferrarse

E seu amigo lhe contava como o doutor Mendoza, seu antigo professor, que virou bibliotecário da Grande Loja após sua aposentadoria, tinha resgatado várias caixas de documentos maçônicos desordenados em um porão do Arquivo Nacional e entre os papéis havia encontrado um capaz de tirar-lhe o fôlego: tratava-se da ata em que se registrava a homenagem que, em 1921, a loja *matancera* Filhos de Cuba fez a José de Jesús Heredia, o filho caçula e último testamenteiro do poeta José María Heredia, e onde se assegurava que o velho maçom havia entregado ao Venerável Mestre um envelope selado que continha um valioso documento escrito por seu pai, o qual deveria ficar, desde então e até 1939, sob a custódia daquele templo, herdeiro do que havia iniciado ao poeta independentista em 1822...

Que documento valioso pode ser?, perguntava-lhe Álvaro, e Fernando concluiu que não poderia ser outra coisa que não o suposto romance perdido de Heredia que, por anos — e sem o menor sucesso —, havia tratado de localizar. Duas semanas depois, contrariando suas decisões anteriores, apresentou-se no consulado cubano disposto

a la carta de Álvaro y la noticia que, en mayúsculas, le había hecho afrontar el trance de vencer todas sus reticencias, y pedir un mes de permiso para regresar a Cuba. FERNANDO, FERNANDO, FERNANDO: AHORA SÍ HAY UNA BUENA PISTA. CREO QUE PODEMOS SABER DÓNDE ESTÁN LOS PAPELES PERDIDOS DE HEREDIA.

Y su amigo le contaba cómo el doctor Mendoza, antiguo profesor de ambos, convertido tras su jubilación en bibliotecario de la Gran Logia, había rescatado varias cajas de documentos masónicos traspapelados en un sótano del Archivo Nacional y entre los papeles había hallado uno capaz de cortarle la respiración: se trataba del acta donde se registraba el homenaje que en 1921 le rindiera la logia *matancera* Hijos de Cuba a José de Jesús Heredia, el hijo menor y último albacea del poeta José María Heredia, y donde se aseguraba que el viejo masón había entregado al Venerable Maestro un sobre sellado que contenía un valioso documento escrito por su padre, el cual debía quedar, desde entonces y hasta 1939, bajo la custodia de aquel templo, heredero del que había iniciado al poeta independentista en 1822...

a iniciar os trâmites para obter um visto que lhe permitisse o retorno temporário à sua pátria. ¿Qué documento valioso puede ser?, le preguntaba Álvaro, y Fernando concluyó que no podría ser otro que la presunta novela perdida de Heredia que por años —y sin el menor éxito— había tratado de localizar. Dos semanas después, negando sus

anteriores decisiones, se presentó en el consulado cubano dispuesto a iniciar los

trámites para obtener un visado que le permitiera el retorno temporal a su patria.

Perdido em suas elucubrações, Fernando não percebeu a proximidade do veleiro turístico até que a brisa lhe trouxe a música de tambores e maracas tocada a bordo. Quando olhou para a embarcação, descobriu, com os cotovelos sobre a bancada, um homem aparentemente distante da agitação dos demais turistas. De repente, o olhar do viajante se levantou e se fixou em Fernando, como se fosse inadmissível a presença de uma pessoa, sentada no muro, à mercê da solidão reverberante do meio-dia havaneiro. Sustentando o olhar do homem, Fernando seguiu a navegação do veleiro até que a mais modesta das ondas levantadas pela sua passagem morreu nos arrecifes da costa.

Perdido en sus elucubraciones, Fernando no advirtió la cercanía del velero turístico hasta que la brisa le trajo la música de tambores y maracas tocada a bordo. Cuando miró hacia la embarcación descubrió, acodado a la baranda, a un hombre al parecer ajeno al jolgorio de los demás turistas. De pronto, la mirada del viajero se levantó y quedó fija sobre Fernando, como si le resultara inadmisibile la presencia de una persona, sentada en el muro, a merced de la soledad reverberante del mediodía habanero. Sosteniendo la mirada del hombre, Fernando siguió la navegación del velero hasta que la más modesta de las olas levantadas por su paso vino a morir en los arrecifes de la costa.

Aquele desconhecido, que o observava com uma insistência minuciosa, deixou-o alarmado e sentindo-se como uma rémora capaz de voar sobre o tempo, a dor que devia haver reprimido José María Heredia aquela manhã, seguramente fria, de 16 de janeiro de 1837, quando viu, do bergantim que o devolvía ao exílio após uma lacerante visita à ilha, como as ondas se afastavam em busca precisamente daqueles arrecifes, o último ângulo de uma terra cubana que o poeta já não veria outra vez.

Aquel desconocido, que lo observaba con tan escrutadora insistencia, alarmó a Fernando y le hizo sentir, como una rémora capaz de volar sobre el tiempo, el dolor que debió de embargar a José María Heredia aquella mañana, seguramente fría, del 16 de enero de 1837, cuando vio, desde el bergantín que lo devolvía al exilio luego de una lacerante visita a la isla, cómo las olas se alejaban en busca precisamente de aquellos arrecifes, el último recodo de una tierra cubana que el poeta ya nunca volvería a ver.

E eu, também precisava egressar? Perguntou-se de novo enquanto atravessava a avenida do Malecón, acendia um cigarro que tinha gosto de erva seca, percorria a rua Vinte e Cinco e seguia por ela, com os estreitos degraus que o levavam à casa de Álvaro. Com mais temor que delicadeza bateu na velha porta de madeira, como se não desejasse fazer aquilo, e seu coração acelerou quando escutou os passos e sentiu que a porta rangia.

Y yo, ¿también tenía que regresar?, se preguntó de nuevo mientras cruzaba la avenida del Malecón, encendía un cigarro que le supo a hierba seca, desandaba la calle Veinticinco y la emprendía con los estrechos escalones que lo llevaban a la casa de Álvaro. Con más temor que delicadeza tocó la vieja puerta de madera, como si no deseara hacerlo, y su corazón se aceleró cuando escuchó los pasos y sintió que la puerta chirriaba.

— Finalmente, meu irmão — disse Álvaro e sem pensar por um instante o abraçou.

— Que merda, Varo — e Fernando apertou contra si a humidade cheirando a suor, cigarro e álcool que envolviam os ossos evidentes do homem a quem anos atrás tinha considerado como um de seus melhores amigos.

— Que bom ver você... está inteiro, mas, olhe, está parecendo um fantasma.

Álvaro sorriu com sua própria piada e Fernando o imitou, apesar de estar vendo algo muito pior do que tinha imaginado: os cinquenta anos de Álvaro Almazán, mal dormidos e mal alimentados, haviam sido macerados por destilados baratos e fulminantes que devem ter dado ao seu fígado o mesmo aspecto de seu rosto: uma máscara violácea, cruzada de sulcos perversos e veias nodosas a ponto de arrebentar.

—Por fin, mi hermano —dijo Álvaro y sin pensarlo un instante lo abrazó. —Coño, Varo —y Fernando apretó contra sí el vaho a sudor, cigarro y alcohol que envolvían los huesos evidentes del hombre al que años atrás había considerado uno de sus mejores amigos.

—Qué bueno verte... Pero si estás entero, mira eso, casi te has vuelto blanco. Álvaro sonrió con su propia ocurrencia y Fernando lo imitó, a pesar de estar viendo algo mucho peor de lo que había imaginado: los cincuenta años de Álvaro Almazán, mal dormidos y peor alimentados, habían sido macerados por alcoholes baratos y fulminantes que debían de haberle dado a su hígado el mismo aspecto de su rostro: una máscara violácea, cruzada de surcos perversos y venas nudosas a punto de reventar.

## Considerações finais

A proposta deste artigo foi apresentar uma reflexão teórico-prática a partir da tradução ao português de parte de *La novela de mi vida*, romance do escritor cubano Leonardo Padura (2002), atentando para peculiaridades da tradução literária e aspectos

culturais envolvidos, com comentários acerca de algumas escolhas à hora de traduzir o texto. Para tanto, fez-se necessário apresentar informações sobre o autor e a obra, principalmente sobre a forte presença da identidade cubana na escrita de Padura, que se reflete consideravelmente no conteúdo de sua escrita.

Com o aporte teórico de autores como Rónai (1981, 1983), Bassnett (2003) e Pym (2011), foi possível refletir acerca das características da linguagem literária e sua relação com a tradução, por diferir do processo de tradução técnica ou científica, e da noção de equivalência. Venuti (2002) e Frota (2000) fundamentaram os comentários referentes à formação de identidade cultural e à tradução como atividade de produção de significados, ao considerar o trabalho de tradução apresentado, especialmente em relação aos exemplos escolhidos, analisados do ponto de vista da transferência de conteúdo entre práticas culturais, de acordo com cada caso.

Retomando Rónai (1987, p. 23), não há equivalências absolutas. Os exemplos citados poderiam ter sido traduzidos (ou não) de outras maneiras, resultando, ainda assim, em traduções válidas. Contudo, atenta-se para os exemplos citados que envolvem o uso dos pronomes de tratamento na tradução, já que a tradução de “tú” no espanhol para “tu” no português acarretaria um problema significativo, ao considerarmos a diferença de uso existente entre o par de línguas aqui estudados.

Por fim, a partir da prática e do estudo teórico realizados para a escrita deste artigo, considera-se essencial que o tradutor tenha a consciência de que a tradução não é um trabalho meramente de cópia ou transferência de significados, resgatando as reflexões de Frota (2000). Além de se ter o cuidado de prezar o sentido do texto original e a língua para a qual se traduz, há de se levar em conta o grande impacto cultural que essa atividade é capaz de fomentar. Conforme proposto por Venuti (2002), o trabalho de tradução tem influência na formação de identidades culturais, gerando respeito, estigma ou aversão, considerando a recepção do texto traduzido. Como efeito disso, pode-se explicar o grande impacto das traduções das obras de Leonardo Padura, levando a identidade cubana, com seus estigmas e controvérsias, a diversos países através do trabalho do tradutor.



## REFERÊNCIAS

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Orgal impressores, 2003.

FRONTEIRAS DO PENSAMENTO. 24 ago. 2017. *O elo entre cubanos dentro e fora do Malecón: Leonardo Padura responde a pergunta Braskem*. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/noticias/o-elo-entre-cubanos-dentro-e-fora-do-malecon-leonardo-padura-responde-a-pergunta-braskem>. Acesso em: 3 mar. 2018.

FROTA, Maria Paula. *A singularidade na escrita tradutora*. Campinas: Pontes Editores, 2000.

HADDAD, Naief. 21 ago. 2017. *Escritor cubano Leonardo Padura vem a o Brasil e fala sobre novo livro*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1911516-escritor-cubano-leonardo-padura-vem-ao-brasil-e-fala-sobre-novo-livro.shtml>. Acesso em: 3 mar. 2018.

MEDEM, José Manuel Martín. 10 jun. 2015. *Padura es la mejor cubanía*. Disponível em: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/10/55781a0aca4741bb4d8b457b.html>. Acesso em: 3 mar. 2018.

PADURA, Leonardo. *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2002.

PYM, Anthony. *Teorías contemporáneas de la traducción: materiales para un curso universitario*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2011. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/266557109\\_Teorias\\_contemporaneas\\_de\\_la\\_traducción](https://www.researchgate.net/publication/266557109_Teorias_contemporaneas_de_la_traducción). Acesso em: 3 mar. 2018.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2005. *Diccionario panhispánico de dudas*. Disponível em: <http://lema.rae.es/dpd/?key=t%C3%BA>. Acesso em: 3 mar. 2018.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

\_\_\_\_\_. *Tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

UNED DE CALATAYUD. Leonardo Padura: Premio Princesa de Asturias de las Letras 2015. Disponível em: <http://www.calatayud.uned.es/web/actividades/puntos-interes/dossiers/19-201511-Padura.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2018.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

# Littera Online

n. XVIII, 2019

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

VICENT, Mauricio. 08 mar. 2015. *Leonardo Padura: mis personajes son trágicos como la realidad cubana.* Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2015/03/08/actualidad/1425838606\\_041765.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/08/actualidad/1425838606_041765.html). Acesso em: 3 mar. 2018.

## SACRAMENTO DAS ESTAÇÕES: ESCRITURA E TRADUÇÃO DA NARRATIVA *RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA*, DE OSMAN LINS

Cacio José Ferreira\*

Norival Bottos Júnior\*\*

**Resumo:** Na narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* (1966), do escritor pernambucano Osman Lins (1924–1978), a vida da personagem Joana Carolina é apresentada por meio de uma visão aperspectivista, transformando-se em um espaço simbólico fragmentado por ornamentos, formas e poesias. Fundem-se histórias e personagens entrelaçando passado, presente e futuro. Nesse sentido, o conhecimento aprofundado do texto de Osman Lins foi um dos pontos efetivo para que a tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina* para o japonês fosse realizada. O aporte teórico acerca da narrativa e da tradução se alicerça em textos de Sandra Nitri, Walter Benjamim, Umberto Eco, Shuichi Kato, Henri Meschonnic, Haroldo de Campos, Octávio Paz. Além disso, integram-se à investigação largas leituras na fortuna crítica de Osman Lins e teóricos da tradução. Utilizam-se a poética do traduzir e o conceito de ritmo formulados por Henri Meschonnic em diálogos com diversos autores concernentes à poética da tradução. Em um primeiro momento são analisados o percurso inventivo da escritura de “*Retábulo*”, seus ornamentos e simbologias. No momento seguinte, inicia-se as discussões e o debate entre a teoria da tradução e a tradução do conto de Osman Lins. Portanto, esse artigo faz uma análise do percurso inicial da tradução da narrativa osmaniana. Tal percurso visa a entender a narrativa de Osman Lins no campo analítico, bem como no percurso desdobrado para a tradução em japonês (ainda em percurso).

**Palavras-chave:** *Retábulo de Santa Joana Carolina*; Tradução; Poética do traduzir; Escritura; Língua Japonesa.

**Abstract:** In the narrative *Retable of Santa Joana Carolina* (1966), by the writer from Pernambuco, Osman Lins (1924-1978), the life of the character Joana Carolina is presented through an asperspectivist vision, transforming into a symbolic space fragmented by ornaments, forms and poems. They fuse stories and characters intertwining past, present and future. In this sense, the deep knowledge of the text of Osman Lins was one of the effective points for the translation of *Retable of Santa Joana Carolina* into Japanese. Theoretical contribution on narrative and translation is based on texts by Sandra Nitri, Walter Benjamim, Umberto Eco, Shuichi Kato, Henri Meschonnic, Haroldo de Campos, Octávio Paz. In addition, they integrate to the investigation wide readings in the critical fortune of Osman Lins and theorists of the translation. The poetics of translation and the concept of rhythm formulated by Henri Meschonnic are used in dialogues with several authors concerning the poetics of translation. In a first moment the inventive course of the “*Retable*” writing, its ornaments and symbologies, is analyzed. In the next moment, the discussions and the debate between the theory of the translation and the translation of the story of Osman Lins begins. Therefore, this article makes an analysis of the initial course of the translation of the Osmanian narrative. This course aims to understand the

---

\* Doutor em Literatura, Professor de literatura japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). E-mail: [caciosan@hotmail.com](mailto:caciosan@hotmail.com)

\*\* Doutor em Letras e Linguística, área de concentração: Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: [nonobottos@gmail.com](mailto:nonobottos@gmail.com)

narrative of Osman Lins in the analytical field, as well as in the course unfolded for the Japanese translation, that still in progress.

**Keywords:** *Retable of Santa Joana Carolina*; Translation; Poetics of Translating; Writing; Japanese Language.

## Introdução

A leitura do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins, entrelaça o leitor com poesia suscitada pelas camadas rítmicas e imagéticas que o conto exala. Somados aos blocos narrativos, os ornamentos que figuram em cada um dos doze mistérios constroem uma interlocução entre as palavras e os gozos de dor e resiliência da vida de Joana, mulher nordestina, mãe de cinco filhos, incansável no duro sustento da família. O rigor estético, cadenciado e perfeitamente calculado, faz com que a palavra se torne poesia por meio da prática da linguagem. No entanto, não é apenas isso. Há uma singularidade que vai além da degustação da palavra, pois enerva o ritmo e imprime dramaticidade ao texto.

A sensibilidade do escritor conduz a uma percepção rítmica inerente a cada discurso. Osman Lins “transmuta a carne em verbo, partindo da especificidade das artes visuais e a transformando em matéria de discurso” (NITRINI, 1987, p. 211). Diluído nesse manto pródigo em poesia e palavras entrelaçadas, os apelos cromáticos se juntam aos personagens e intensificam ainda mais a densidade poética. Dessa forma, o ritmo acaba por dilatar a narrativa de forma a gerar na prosa osmaniana uma espécie de oralidade poética. Essa oralidade não é apenas a superfície sonora das palavras, mas a densidade formada pelo cerne e camadas superpostas. Tal façanha expressiva atravessa todo o *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Jerusa Ferreira, no prefácio da obra *Poética do Traduzir*, de Henri Meschonnic, amplia ainda mais esse entendimento ao afirmar que “ritmar a oralidade nos traz a oralidade como característica de uma escrita, realizada em sua plenitude só através de uma escrita” (FERREIRA, 2009, p. XV).

Inegavelmente, um itinerário a partir da poesia de Osman Lins em “*Retábulo de Santa Joana Carolina*” constitui uma discussão importante. O objetivo deste artigo, porém, é outro. Nosso trabalho permeia o campo da análise da narrativa, inscrevendo a poesia no viés da tradução da narrativa osmaniana. Não a tradução no sentido tradicional,

mas a poética do traduzir. Um trabalho construído a partir das relações teóricas que se conjugam no fazer da tradução. Assim, conforme o diálogo entre o conto osmaniano, a poesia, a tradução e as análises entre o momento do traduzir e a captura da poesia que permeia toda a narrativa constituem os feixes que sustentarão a coluna desta investigação, ou seja, entender e triar os diversos caminhos que a tradução oferece para alcançar um trabalho literário o qual disponha o “*Retábulo de Santa Joana Carolina*” em outra língua (no caso a japonesa) sem se distanciar dos ornamentos poéticos e do rigor da escrita osmaniana. É uma tarefa que precisa ser compreendida em profundidade. Por conseguinte, aportes teóricos variados reforçam os posicionamentos aqui postos, principalmente as ideias de Henri Meschonnic, que atestam que a vereda da tradução flui por campos diferentes do original, conforme postula Umberto Eco:

Tentar compreender como, mesmo sabendo que nunca se diz a mesma coisa, se pode dizer quase a mesma coisa. A essa altura, o problema já não é tanto a ideia da mesma coisa, nem a da própria coisa, mas a ideia desse quase. Quanto deve ser elástico esse quase? Depende do ponto de vista: a Terra é quase como Marte, na medida em que ambos giram em torno do Sol e têm a forma esférica, mas pode ser quase como qualquer outro planeta girando em outro sistema solar, e é quase como o sol, pois ambos são corpos celestes, é quase como a bola de cristal de um advinho, ou quase como uma bola, ou quase uma laranja (ECO, 2007, p. 10).

Nessas veredas, a compreensão é no sentido de nunca se dizer a mesma coisa mesmo querendo afirmar-se tal verdade. É como olhar o reflexo no fundo da cisterna. Parece o mesmo ser refletido, mas há uma distância entre a matriz e o reflexo. Além disso, as pequenas ondas que uma pedra causa ao cair na água podem distorcer a imagem. Depois de algum tempo, ela se recompõe. Esse processo de recomposição, de escrever o novo texto em outra língua, pode ser o processo de tradução, especialmente quando a poesia acompanha as palavras a partir da fonte. São necessários a junção, o descarte e a recriação de ideias, de teorias da tradução e de tradições distintas.

A tradução equivale à formação de uma nova onda, embora constituída por águas já conhecidas. Cada uma tem personalidade própria, e ela é moldada pelas regras sociais e culturais existentes no momento em que é acometida pela ondulação. Nesse sentido, o

tradutor utiliza o emaranhado de regras para compor a sua forma de educar as palavras, ou seja, cada tradução é única. É preciso adequar aos princípios linguísticos, sociais e culturais para onde a palavra está brotando, renascendo, enveredando-se, transmutando-se. A totalidade que cerca a palavra traduzida perpassa os manuais existentes, mas percorre caminhos inéditos, permitindo, assim, entender o processo de tradução.

Assim, a tradução no sentido literal do texto não é o texto original, mas aquela que contempla o original, sendo capaz de oferecer em outra língua a obra de um escritor, construindo, além disso, o esperado diálogo com o leitor.

## ***Retábulo de Santa Joana Carolina em língua japonesa?***

O *Retábulo de Santa Joana Carolina* já foi traduzido para diversas línguas: francês, húngaro, inglês, alemão etc. Como entender, então, o universo rigorosamente ordenado deste conto em língua japonesa? Nesse sentido, o pensamento de Germana Sousa, ao abordar questões relacionadas à tradução do romance *Les liaisons dangereuses*, de Laclos, ilustra bem o cuidado que o tradutor deve assumir diante de uma escrita muito bem pensada: “a percepção e compreensão (...) desse entrelaçamento de vozes narrativas, além do conhecimento mínimo sobre os caminhos percorridos pela obra na cultura de partida, levam o tradutor e o crítico a executar com maior habilidade a sua tarefa” (SOUSA, 2014, p. 105). Cada escolha para a realização da tradução é dificultosa, requer pesquisas em diversos graus, com encantos próprios. Nessa perspectiva, o texto em tradução perpassa por longas discussões devido à dificuldade inerente à língua japonesa e ao desafio de enfrentamento da escrita de Osman Lins.

A ideia de tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina* para a língua japonesa apresenta-se por não ter nenhum texto de Osman publicado no Japão, exceto uma resenha escrita pelo professor Kunihiro Takahashi, em fevereiro de 1977, intitulada: *Avalovara: o novo romance do Brasil*, na revista científica do Instituto de Estudos Latinos Americanos, da Universidade de Rikkyō (Rikkyō Daigaku). Também, tão expressivo, importante e singular foi Osman Lins ter pedido para que lhe lessem “*Retábulo*” nos

momentos finais da sua vida. Os mistérios, exceto o final, foram compassada e pacientemente lidos, conforme destaca Julieta Godoy:

Começo a difícil leitura. Não só difícil pela própria tristeza de todo o quadro, como porque há dias suas horas assemelhavam-se muito às que descreve, no *Retábulo*, como as da agonia de Joana Carolina. As poucas palavras, *como se escrevesse. Os olhos muitas vezes imobilizando-se*, distantes. Mas sigo, lendo. Evito as lágrimas; também aprendi, nos últimos meses, a evitá-las em sua presença. [...] Mas você escuta, concentrando, as palavras de sua obra, nela todo sentido de seu ofício, de sua vida – compreendo a despedida.

A leitura estende-se, para mim, em outro plano. Dentro dele vou revendo as cenas, nossas, intercaladas por seus elementos cotidianos (...). Em seu rosto, como descreve no de Joana Carolina, mostram-se os traços da juventude. Vejo-o então, como em fotos que conheço, no início da adolescência.

Chegando ao *mistério final* não terei coragem para continuar. Talvez essa decisão viesse desde o início da leitura, mas acentua-se. Não o lerei. Quando vou terminando o penúltimo mistério, já com a voz muito mais baixa, você diz: *esse, não*. Como se não fosse necessário ouvi-lo, ou entendendo que não suportaríamos. E que afinal você vivia esse mistério, completava-o (LADEIRA, 1991, pp. xx-xxi).

Ainda há outro motivo: Osman Lins sempre buscou traduzir sua obra para diversos idiomas, inclusive o japonês, conforme o trecho a seguir da carta-resposta encontrada no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), ainda não catalogada, escrita por Kiyoshi Asano, da Literary Agency Division, de Tóquio, para Osman Lins, em junho de 1974, demonstrando interesse na tradução de *Avalovara*:

We believe that the above mentioned title would be of interest to Japanese readers and that we might well be able to sell Japanese translation rights therein. If the rights are available, we should be pleased to have you send a reading copy to us, extending the option period for three months after receiving your book (Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-LIT-AVALOVARA/CX2/P4/03).

Osman Lins fazia questão de tecer a apresentação, a divulgação e a tradução do seu texto para outras línguas. Era, de certa forma, o mediador entre o original e a tradução. Mantinha um olhar atento e próximo durante todo o percurso da negociação e de finalização da tradução. Nesse sentido, Osman Lins empreendia a expansão das ações humanas, conforme lembra Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*

(2013), isto é, as relações dialógicas entre discursos se realizam por meio das ações humanas, na relação com o outro. No caso da tradução da obra osmaniana, mais especificamente de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, uma relação de tradução para o inglês, espanhol, francês, alemão, húngaro e italiano, observando-se as concessões discursivas, possibilitou a publicação da narrativa em outros idiomas. E, agora, para o japonês.

Nessa perspectiva, ao se pensar a tradução de *Retábulo*, houve o aproveitamento do conhecimento da língua e da cultura japonesas pelo tradutor. Embora entender a língua constitua um fator determinante para a realização da tradução, foi preciso avançar e buscar entender profundamente a percepção e a compreensão do texto original e as possibilidades tradutórias para o japonês. Assim, de acordo com a citação acima, a tradução está repleta de relações dialógicas. Como existe a intenção expressa do autor da narrativa, busca-se atualmente unir esse desejo com o trabalho de tradução.

Não há receitas ou fórmulas especiais para a realização da tradução. Contribuem para a formação do texto traduzido a competência e a sensibilidade do tradutor, o conhecimento das questões culturais e sociais da língua, a compreensão da obra original. Cabe aqui uma analogia: talvez o primeiro passo seja entender a onda causada pelo mergulho do sapo em um pequeno lago, ou seja, atestar a relação direta entre os diversos olhares linguísticos de um povo quanto à língua e os inúmeros fios que tecem a camada social. Assim, a junção, o descarte, a recriação textual, as teorias da tradução e as tradições do percurso da tradução auxiliam o tradutor antes e, no momento de translação - ou seja, quando a palavra em duas línguas se entrelaçam, conversam sobre variados sentidos e significações, procurando entender o contexto social e cultural de ambas. Assim, ela se despede com um até breve e começa a tomar corpo e forma. É a relação com o outro. Há uma interrelação entre os autores. A dimensão criativa do escritor recebe uma nova criação autoral dentro dos limites éticos permitidos, sem se afastar, porém, do constante diálogo de um com o outro.

Dessa maneira, é possível enxergar a tradução como a formação de um novo texto que dialoga com o original, com a língua de chegada, com o autor e as ideias do corpo linguístico. Ela não é um ser composto de pedaços homogêneos, mas dotado de



particularidades heterogêneas que podem definir a obra e um povo. A personalidade da tradução deve ser moldada pelas regras sociais existentes no momento do texto traduzido. O tradutor-autor então, utiliza esse emaranhado de regras para construir a sua forma de trabalhar o texto tradutório, ou seja, cada tradução é singular. É preciso adequar aos princípios linguísticos, sociais e culturais para onde a palavra está renascendo, transmutando. Assim, a compreensão perpassa os manuais existentes e criam novos caminhos, permitindo, assim, entender o processo de tradução.

## O caminho sinuoso da tradução

Os enlaces da tradução, realizados por vias sinuosas e escorregadias, uma determinada rota é escolhida, apesar do inegável risco. Vaga-se “por toda parte uma poeira torrada”(LINS, 1966, p. 107) diante dos lampejos e dúvidas que a tradução perfaz. No entanto, é necessário lançar-se no mar de ideias e desenhar o próprio mapa da escrita rodeado pelas palavras do outro. Assim, é nesse universo literário atravessado por características medievais e os episódios que narram a vida de Joana Carolina, constituído entre retábulos e da fusão da palavras *retro* e *tabula*, oriundas do latim, que se situa a obra *Retábulo de Santa Joana Carolina*, narrativa atualmente em tradução para o japonês e objeto destas reflexões, cujo texto se “inspira na forma pictórica ou escultórica”(FERRAZ, 2016, p. 82) de dispor a vida da personagem, ou seja, que se movimenta a partir dos seguintes elementos compositivos: o retábulo, o percurso de Joana e a sacralidade dos mistérios fragmentados e unos. Trata-se de uma analogia ao universo narratológico da vida de grandes nomes da mitologia cristã, partilhada, então, no desafiador campo da tradução.

Como já dito, a vida de Joana Carolina é apresentada segundo uma visão aperspectivista<sup>36</sup>, vertendo-se, assim, em um único espaço simbólico. Fundem-se histórias e personagens, que entrelaçam passado, presente e futuro. Desse modo se constitui o *Retábulo de Santa Joana Carolina* (1966), de Osman Lins: tempos díspares e

---

<sup>36</sup>O perspectivismo é a visão única sobre o objeto. Já o aperspectivismo é a possibilidade de observar o mesmo objeto de diversas perspectivas.

ao mesmo tempos unos que expõem a alma humana sacralizada. Segundo Sandra Nitrini, “a variabilidade do modo de inserção do quadro nos mistérios [...] estabelece uma dinâmica diferenciada de relação entre segmentos de cada mistério, conferindo-lhe uma fisionomia literária específica” (NITRINI, 1987, p. 107). A partir desse contexto inovador da década de 60, a narrativa invoca, agora, a tradução para o japonês.

E no caminho entre o ‘estranhamento e o hibridismo’, buscando-se um sentido estável, a tradução de *Retábulo de Santa Joana Carolina* perpassou diversos olhares, leituras teóricas, além e da própria revisita à obra por mais de quinze vezes até alcançar a tradução propriamente dita.

Sabe-se que a escrita japonesa é constituída pelos ideogramas e pelos silabários *hiragana* e *katakana*. Os *kanji* ou ideogramas, de origem chinesa, contemplam a maior parte da escrita. O *hiragana* é utilizado em diversos momentos da escritura, tais como a escrita da leitura das palavras japonesas, terminações verbais e adjetivos, partículas etc. O verbo 歌う (*utau* - que significa cantar), por exemplo, é composto pelo *kanji* e uma letra do *hiragana* (歌+う). Já o *katakana* é utilizado para escrever palavras derivadas do estrangeiro, como, por exemplo: internet (インターネット- intaanetto).

A partir da experiência com a língua e a literatura japonesas, com o universo acadêmica imerso nas veredas da literatura, são adicionadas a esses pilares iniciais, contribuições de ordem crítica, conceitual e hermenêutica que oferecem subsídios para o mundo da tradução. Certa vez, Paulo Rónai argumentou que “o melhor exercício para o tradutor é, naturalmente, a tradução. Mas não basta.” (RÓNAI, 1976, p. 20). Tal afirmação reforça a necessidade de busca de suporte no momento do traduzir. Rónai ainda continua com as orientações:

Além das leituras permanentes, teria o tradutor outras ocasionais, determinadas pela natureza de seu trabalho do momento. Procuraria conhecer outras obras do seu autor, pois sempre os diversos livros de um escritor se esclarecem mutuamente. Esforçar-se-ia por encontrar algum estudo sobre ele e conhecer-lhe quanto possível a biografia, a personalidade humana, as ideias gerais e o que os historiadores da literatura e os críticos revelaram sobre as suas intenções, a sua técnica, a sua fortuna literária. Quando o caso exigisse, buscaria alguma documentação acerca do assunto, das personagens, quando reais, da época e do ambiente do livro (RÓNAI, 1976, p. 19).

Tal conselho foi seguido em relação à busca de suportes para a realização da tradução. A releitura da obra completa de Osman Lins foi realizada, além de uma busca minuciosa ao arquivo Osman Lins no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo (USP). Por conseguinte, era preciso uma base teórica que apoiasse a tradução. *Retábulo de Santa Joana Carolina* é um grande palco de vozes que se misturam na delicadeza da oralidade suscitada pela palavra escrita criando uma cadência poética. Assim, Henri Meschonnic corrobora muito os argumentos a respeito da poética da tradução, postulando que todo o contexto que envolve o ofício, perpassando a crítica e história, compõe uma espécie de geometria delineada por um palimpsesto. Ou ainda sentir a letra e conferir a ela contornos éticos que respeitam a diversidade cultural, segundo Antoine Berman.

Por isso,

[...] a poética tem um papel crítico, contra as resistências que tendem a manter o saber tradicional: cuidar para que esta comunicação não passe pelo todo da linguagem: vigiar para que a língua não faça esquecer o discurso. Nesta única condição, traduzir é contemporâneo daquilo que movimenta a linguagem e a sociedade, e traduzir se faz acompanhar de seu próprio reconhecimento (MESCHONNIC, 2010, pp. 21-22).

E,

[...] o ritmo mostra que o primado caduco do sentido se faz substituir por uma noção mais possante, mais sutil também, já que ela pode se realizar no imperceptível, por seus efeitos de escuta e de tradução: o modo de significar. No que a aventura da tradução e do ritmo são solidárias (MESCHONNIC, 2010, p. 56).

Outro ponto que “*Retábulo de Santa Joana Carolina*” apresenta é a intencional disposição gráfica da narrativa. Além de ser um tecido poético visual, possui características de demarcação diante do macrocosmo, gerando um movimento visual da escritura que amplia a sua oralidade. Assim, Haroldo de Campos foi invocado em busca do entendimento da proposta de tradução das formas. Na época, ele elaborou o projeto de tradução da poesia chinesa, utilizando o termo “reimaginar”, no texto “*A quadratura do círculo*”. Assim postula:

Propus-me “reimaginar” (prefiro esta palavra, no caso, ao conceito usual de “traduzir”) em português cinco poemas chineses, de acordo com o seguinte método: a) exame do texto original, com o auxílio de uma versão intermediária (literal ou não); b) estudo dos principais ideogramas, segundo o método poundiano de hiperetimologia (detectar neles, sempre que couber, o casulo metafórico original e desvelá-lo poeticamente).

Adotei como objetivo das traduções: 1) valorizar o aspecto visual da tradução do poema ideográfico num idioma ocidental, replicando assim a certos efeitos do original que geralmente se perdem nas versões; é evidente que tomei tais liberdades quanto ao projeto visual do poema, tirando partido dos recursos tipográficos da poesia nova, como por exemplo o uso sistemático da caixa-baixa e a espacialização, externa ou interna ao texto; 2) manter a síntese, a extrema concisão e a ambiguidade de uma linguagem rígida não pela lógica aristotélica, mas por uma “lógica da analogia” ou “lógica da dualidade correlativa [...]”. 3) procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica da arte poética chinesa clássica (CAMPOS, 1972, pp. 121-122).

Haroldo de Campos apresenta os caminhos utilizados para alcançar a tradução mais adequada e que se relaciona com a poesia e os ideogramas chineses. Prezava pela valorização da estética visual da poesia chinesa em solo ocidental. Houve a tentativa de manter a forma sem perder a poesia. De maneira análoga, a narrativa de Osman Lins apresenta espaços gráficos bem caracterizados e carregados de poesia. Entretanto, o caminho agora será o inverso do trabalho de Campos. O ideograma será muito bem estudado e inserido em um espaço gráfico, fazendo-se necessário equilibrar o ideograma, que já é gráfico, com a forma gráfica elaborada por Osman Lins em diversas partes da narrativa.

A ideia não é pensar a domesticação da tradução, caso parte da citação de Haroldo de Campos remeta a isso. Aqui o foco é o cuidado com a escolha dos ideogramas e dos contornos que construíram a tradução do “*Retábulo de Santa Joana Carolina*”, buscando entender o universo de Osman Lins, transpondo-o da melhor maneira para a língua japonesa.

As amplidões de uma tradução se referem à diversidade de linguagens, entremeando oralidade e poesia, instâncias que a narrativa possui ao longo da trama tecida. O aperspectivismo dilui as palavras, as figuras geométricas, as personagens, o

tempo, transformando-os em uma cosmogonia cadente. Assemelha-se à definição de haikai dada pelo poeta Yosa Buson, segundo Suchi Kato:

O haikai é dinâmico, tem seu percurso e também não tem; acompanha um corredor circular como se corresse atrás de alguém. É como se aquele que está na frente perseguisse o que está atrasado. Qual deve ser o parâmetro para se distinguir o antes e o depois no percurso? (KATO, 2012, p. 51).

Nesse viés, a narrativa de Osman Lins está disposta nas amplitudes do cosmo. Invoca a poesia e conjuga tempos diversos em um desdobrável percurso. Os espelhos são as lembranças de Joana na figura do retábulo que se desenha com as palavras. O retábulo é o espelho do tempo que evoca sacralidade e, ao mesmo tempo, tece com mãos humanas a forma geométrica que reflete diversas cenas. “Aqueles crianças que nos olham perfiladas do outro lado da cama” (LINS, 1966, p. 87), “mesclado esse terror a uma alegria que impregnará sua memória” (LINS, 1966, p. 90), “mas o espírito, a presença de um espírito sempre haverá de perturbar-me” (LINS, 1966, p. 97), “mão de força. A fonte das alegrias, o contrário da solidão” (LINS, 1966, p. 99), são algumas invocações de amplitudes circundadas pela moldura do retábulo como um *mise en abyme* a ampliar e unir o tempo.

As amplitudes também remetem à tradução da narrativa. É a criação de um novo cosmo e de um olhar voltado para um mundo já construído. Nelas, o tradutor estuda o percurso do arquiteto e se vale dos mesmos mecanismos da construção anterior em solo espelhado. Caso a escavação de qualquer lado ou do centro seja maior ou menor do que a utilizada na construção original, há um certo desnível na amplitude medida. Tudo deve ser sopesado, pois a construção será em terras longínquas.

Tal percurso, assim, acompanha o tecer da literatura que “nasce da calma, do trabalho persistente e lento de muitas recusas. Uma simples frase, a frase certa, final, pode exigir um dia de esforço ou mais. Pode consumir páginas de papel” (LINS, 1979, p. 128). Ainda, segundo Ermelinda Ferreira, na obra de Osman Lins, verifica-se uma intersecção entre os temas: “pintura, escultura, tapeçaria, geometria e ornamentalismo [...] que se notabilizam por explorar exaustivamente os limites entre a palavra e a imagem” (FERREIRA, 2005, p. 29).

Nesse caminho, o ornamento configura a união entre o homem e as coisas. Por isso, a importância de conjugar a análise da narrativa, no capítulo um, aos ornamentos e a tradução. Sandra Nitrini enfatiza que:

No âmbito da criação, constitui um aspecto importante do fracionamento do homem moderno, incapaz de ver, aprender e conceber a realidade de maneira global. Segundo Sedlmayr, o ornamento constitui um recurso artístico que “pressupõe uma ordenação das próprias coisas: além de caracterizar o valor adorno, tem de se conformar com o adornado, que o `interpreta` e pode ter uma significação profunda não só no sentido espacial, mas estabelecendo uma peculiar e característica relação entre o homem e as coisas (NITRINI, 1987, pp. 202-203).

Rompendo camadas, a primeira versão da tradução já está finalizada. Outras versões nascerão, pois o texto osmaniano exige os cuidados mais variados, a exemplo da forma e da poética. Entretanto, o debate relacionado aos caminhos da tradução já está construído aqui. Caso haja alteração de um ponto no futuro, este será devidamente modificado.

## Palavras finais

*Retábulo de Santa Joana Carolina* já está traduzido para o japonês (em anexo um trecho da tradução). A tentativa de aproximação visual na tradução realizada do sétimo mistério, por exemplo, buscou construir, assim como no texto original, a metáfora do tecer o texto e o tapete, como ocorre no sétimo mistério. Ambos revelam uma singularidade que permite inferir um conhecimento ente o homem e o cosmos, como assim evoca cada ornamento. Os dados não são fixos, pois a realidade linguística é outra e a possibilidade de arranjo diverso pelo tradutor é real. Isso não quer dizer extrapolar a obra original. Nesse sentido, Hans Robert Jauss destaca que:

[...]a obra não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu ser temporal. Ela é, antes, como partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura (JAUSS, 1994, p. 25).

Tamanha metamorfose, possibilitada pela tradução, permite desdobrar a obra entre culturas tão distintas. Jacques Derrida complementa: “um texto só sobrevive se é, ao mesmo tempo, traduzível e intraduzível” (DERRIDA, 1998, p. 110). O embate está presente ao longo do percurso, nas relações de linguagens, nas práticas discursivas e na concepção da tradução de um texto até a ‘avaliação’ do leitor. No meio desse caminho situam-se, de modo problematizado, o autor, o texto e o tradutor. Esse embate de escrituras e vozes confere ao texto original e ao traduzido a essência dialógica defendida por Bakhtin.

As diversas possibilidades de tradução da narrativa osmaniana foram pensadas em relação à forma e à compreensão do texto original e a interlocução que a tradução faz entre os falantes distintos nas mais variadas situações de comunicação. Tais ações partiram da ideia de que o tradutor deve enveredar por caminhos tradutórios contextualizados, pensando no dinamismo da língua e suas multifaces.

Portanto, a urdidura da escrita de *Retábulo de Santa Joana Carolina* possibilita que o tradutor adentre a caverna iluminada pela claridade azulada da escritura osmaniana e ali participe do jogo textual, mediando o voo do pássaro em uma sala sem janelas, apenas com frestas. A beleza do texto, a palavra escrita segundo o fio de prumo, a tessitura compassada e racional são elementos que compõem a força de traduzir e a tradução da narrativa de Osman Lins. É como se, no traduzir do texto osmaniano, houvesse “um Anchieta pregando, com alegria e desespero, o seu evangelho” (LINS, 1979, p. 7). A dificuldade exige uma preparação constante do tradutor. Mas ter riscos é arranhar o próprio corpo do texto para que o outro entenda a dor que ali se encontra.

Por fim, o texto se materializa na tradução, no campo da tradução e na análise da narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* entre a criação e o desejo de tradução do criador. Assim, o engenho do texto traduzido perpassa a ideia de criação do livro, dispondo sobre a mesa o papel, o tinteiro, o movimento a letra, a materialização do texto e o surgimento do texto traduzido.

Finalizamos o artigo, pois, com a citação de Octávio Paz, na obra *Signos em rotação*, sobre o caracol. Esse ir e vir circular, ilustra bem os caminhos necessários para a realização de uma tradução.

O caracol é uma estrutura que se dobra sobre si mesma. Segundo Jean-Pierre Richard (*L' Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961), a dobra é uma forma vital da reflexão: pensar, refletir, “é dobrar-se”. Mas a dobra também é carnal: o sexo da mulher se dobra e se esconde sob uma penugem escura. Símbolo reflexivo e erótico, o caracol é também uma moradia, uma casa, tema tão frequente entre poetas japoneses como o do simbolismo carnal entre os do Ocidente. E há ainda um sentido, que engloba a todos: o caracol encerra o mar e é assim um emblema da vida universal, de seu morrer e renascer perpétuos. Ao mesmo tempo, o caracol contém apenas ar, é nada. Esta dualidade, semelhante à do Mestre: o poeta e senhor que não está em casa, converte-o simultaneamente em um caco e um objeto ritual. O caracol, em sua imensa pequenez, resume todas as outras imagens, metáfora das metáforas: solstício de inverno = meianoite = angústia (universal) = quarto vazio = Mestre = Nada = caracol (caco). Mas a série é reversível, se ao movimento de dobrar-se sucede o de desdobrar-se: caracol (objeto ritual) = Música = Herói (poeta) Teatro (diálogo, comunidade) = consciência universal = meio-dia = solstício de verão. O caracol é o ponto de interseção de todas as linhas de força e o lugar de sua metamorfose. Ele próprio é metamorfose (PAZ, 2015, p. 190).

Nessa metamorfose textual, portanto, advém de fontes diversas a matéria-prima a ser lapidada, pensada e manifestada com zelo na língua de chegada. Zelo é um termo que define bem o trabalho de Osman Lins. A urdidura do texto literário deve ser invocada como esse “dobrar-se” do caracol. Que sejam reveladores e profícuos o percurso e a tradução efetivada de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, pois “em literatura, toda conquista árdua atinge o público, mais cedo ou mais tarde. E são essas conquistas que enriquecem o leitor, não os caminhos já conhecidos” (LINS, 1979. p. 137).

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DERRIDA, Jacques. Teologia da Tradução. In: OTTONI, P. (Org.). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas (SP): Unicamp, 1998.



DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, P. (Org.). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas (SP): Unicamp, 1998.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas - a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.

FERRAZ, Antônio Máximo. *A consagração da vida no "Retábulo de Santa Joana Carolina"*. In: NITRINI, Sandra. *Nove, novena, noventa: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec, 2016.

HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy. *Palíndromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

LADEIRA, Julieta de Godoy. "Retábulos, cenas, revelações". In: LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

LINS, Osman. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins, 1969.

LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Martins, 1966.

LINS, Osman. "Retábulo de Santa Joana Carolina". In: *Nove, novena*. São Paulo: Martins, 1966.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto*. São Paulo, HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

SOUSA, Germana. As relações perigosas na tradução. In: FERREIRA, Alice; SOUSA, Germana; GOROVITZ, Sabine. *A tradução em sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução*. Brasília: UnB, 2014.

## Anexo:

Exemplo da tradução para o japonês do primeiro mistério do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins.

## 第一の秘蹟

闇の空に光り輝く星、爬虫類のように宇宙空間を横断する彗星、強大な星雲、光る火の川、密集且つ配分され、時の流れに反射する広大に拡張された空間、太陽、惑星、私たちの月そしてその満ち欠けの4局面、これら全てが目に見えぬ秤に測られる、一方の受け皿には花粉が置かれ、もう一方の受け皿には星座が置かれて寸分の狂いもなく正確に数量、距離、衝動及び重量が保たれている。

⊕ 長年に亘ってジョアナ・カロリーナの人生を追隨した。そこには黒人の女性が手に支え（軽々と）大きな瞳のトトニアに見つめられ私に質問を投げかける。「私たちと同じ？、それとも男？」。それもその筈、正確な名前も知らないそして定まった顔もない相手に時には髭顔そして時には髭無し顔、時には長髪で、そして時には短髪現れ、更に「眼の色も変化する」。家に現れるのは子供を産ませるかサプライズを及ぼすのみかで、同居するのは次の流離の旅に向かうまでの期間だけ。寝台の向う側に並べられて私たちを見つめる四人の幼子は暗い運命をその胸の上に置いたこぶしに握りしめている、それは時期も期間も定めないで訪れた相手の残したサプライズの結果である。それがスザナであり、ジョアンであり、フィロメナであり、そしてルシナである。これら全てが熟した果実のように定まった期間をおいて恵まれたトトニアの胎内から私に取り上げた。子供たちはその保護を約束されて植え付けられた植物のようだとされる。この子供たちとトトニアはその生涯を貧しく過ごすことになる。スザナは自分より年下で乱暴な夫と添い合い、母親を含めた周りの女性全てに夫に対する嫉妬感を抱き生涯嫉妬を噛みしめる、神父や聖者の像にまでも、そして悪魔であっても、角があっても、尾があっても、山羊の足があっても女性を連想させるいでたちをしていればジャングルでうなって人を襲う獣のごとき老後を過ごすことになる。ジョアンは無礼な行為を受けいれず、決まった所得を得る職にも就かず、職場と町を転々として生活し、刃物や銃弾によって足、腕、指が振じれて変形した体になっている。フィロメナは賭博師の女で、他人にコップ一杯の水さえ与えない強欲な気質を育む。ルシナはトトニアに対立的になり手を貸さず言葉さえも交わさない。ジョアナ、つまり「ジョアナ・カロリーナ」だけが貧困に陥っているにも拘らず唯一の支えとなる。老

婆は三十六年後に彼女の世話を受けながらエンジェニョ・セーハ・グランデで死去することになる。ルシナは3レグアの距離を歩き、涙を流してひざまづき、寝台の下で許しを請うことになる。フィロメナも彼女も、スザナもジョアナ・カロリーナに一切の援助をしなかった。既に未亡人であったジョアナ・カロリーナは子供たちに喪服を着せるために黒の生地を分割払いで購入することになる。この費用を支払うのは困難極まる。店主は罪と徳とを見えない秤で測るがの如く、彼女宛に死に至る時期は予測できないので地獄で苦しむことがないように、一刻も早くこの負債を解消して欲しいとの催促を伝える一通の手紙を書く。豚を一頭売り、ジョアナ・カロリーナにお金を貸したことで、彼女は店主に費用を支払う。私は「ジョアナ、もし借りたお金を返済できなくても、そのことを何も苦にすることはありません。あなたは忠実な女性です。あなたの清い心は誰にも返済する義務はありません。」と語りかける。

## A TRADUÇÃO NA APRENDIZAGEM DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS

Sueli Maria de Regino\*

Anna Carolyna Ribeiro Cardoso\*\*

**Resumo:** Em diferentes espaços, a tradução se revela uma necessidade cotidiana, pois não se traduz, usualmente, apenas de uma língua para outra. É possível traduzir dentro de uma única língua ou ainda, de uma língua para outras formas de linguagem, como as artes visuais e a música. Traduzir é necessário e se traduz cada vez mais à medida que a globalização encurta distâncias e interliga países, promovendo o multiculturalismo. O objetivo deste trabalho é expor os argumentos de teóricos que defendem a importância da tradução no aprendizado de línguas estrangeiras, afirmando que os exercícios tradutórios devem participar dos processos de aquisição de línguas estrangeiras da mesma forma que os exercícios que usam a leitura e a oralidade. De acordo com essa perspectiva, defendida por Sara Laviosa e outros teóricos da tradução, considera-se que os exercícios tradutórios complementam a formação do estudante de uma língua estrangeira, proporcionando-lhe maior conhecimento vocabular e ampliando suas reflexões sobre os dois idiomas. Os exercícios tradutórios, desprezados durante algum tempo pelos métodos de ensino de línguas estrangeiras, atualmente são reconhecidos como uma atividade comunicativa que merece seu espaço no processo de ensino-aprendizagem.

**Palavras-chave:** Tradução. História da tradução. Métodos de aprendizado de L2.

**Abstract:** In different spaces, translation has revealed itself to be a daily need, because people do not translate only from one language to the other. It is possible to translate inside a single language or from one language to visual arts and music, for example. Translation is even more common and necessary because of multiculturalism and globalization, which diminish distance and connect countries. This article aims to expose some of the theoretical arguments that defend the importance of translation in the learning of foreign languages, claiming that translation exercises should be a part of the acquisition of foreign language process, just as reading and speaking are. According to this perspective, advocated by Sara Laviosa and other translation researchers, translation exercises complement the foreign language student's education, offering them a bigger vocabulary and amplifying their reflections about both languages. Translation exercises, ignored for a while in different teaching methods, are now recognized as a communicative task, which deserves space in foreign language learning and teaching.

**Key-words:** Translation. History of translation. Foreign language teaching methods.

---

\* Professora Doutora em Letras e Linguística pela UFG. Professora de Estudos Literários do curso de Letras Libras da UFG. [mariaregino@yahoo.com.br](mailto:mariaregino@yahoo.com.br)

\*\* Mestre em Letras e Linguística pela UFG e Doutoranda em Letras e Linguística pela UFG. Professora substituta da Faculdade de Educação da UFG. [karolrc26@gmail.com](mailto:karolrc26@gmail.com)

## Introdução

A tradução é uma necessidade humana. Durante o aprendizado de uma língua estrangeira e mesmo depois, quando já se é considerado fluente, diferentes situações levam ao uso da tradução, como o desejo de traduzir um poema, uma letra de música, a necessidade de escrever um resumo, ou ainda, de ler algum folheto explicativo ou o tutorial de um *game*. Não se traduz apenas de uma língua para outra. É possível traduzir dentro de uma única língua ou ainda, de uma língua para os mais variados tipos de linguagem, como no caso do cinema, ou ainda, da pintura.

Traduzir é fazer escolhas. Quando alguém esclarece o sentido de uma palavra difícil para uma criança, traduzindo um vocábulo complexo para termos mais simples, que possam ser compreendidos por ela, está usando metalinguagem. É o que Octavio Paz (1971) quer dizer ao afirmar que a língua se explica a si mesma, ou ainda, que a língua se traduz. Essa forma cotidiana de tradução não é, na verdade, tão diferente daquela que se faz entre duas línguas, embora a esta última forma se acrescentem outras questões, como a pluralidade dos povos e as diferenças culturais.

Cada língua apresenta uma diferente visão de mundo e, por isso, há grandes dificuldades envolvidas na tradução, descrita por Paz (1971) como um trabalho não “menos difícil que escribir textos más o menos originales – pero no es imposible” (PAZ, 1971, s.p.)<sup>37</sup>. Traduzir é necessário e se torna cada vez mais imprescindível à medida que a globalização encurta distâncias e interliga países, promovendo o multiculturalismo. A tradução, segundo Valentín García Yebra, é “un puente que permite la comunicación entre comunidades separadas por barreras lingüísticas” (1989, p. 45)<sup>38</sup> e pode ser definida como “una especie de transacción” (1989, p. 41)<sup>39</sup>, processo em que o tradutor, conhecedor de duas ou mais línguas, pesquisa, avalia e “negocia” léxico, morfologia, sintaxe e conhecimentos pragmáticos para transportar os sentidos de um texto de sua fonte original para outra.

---

<sup>37</sup> “menos difícil do que escrever textos mais ou menos originais – mas não é impossível” (trad. nossa)

<sup>38</sup> “uma ponte que permite a comunicação entre comunidades separadas por barreiras linguísticas” (trad. nossa)

<sup>39</sup> “espécie de transação” (trad. nossa)

O objetivo deste trabalho é apresentar algumas das vertentes teóricas da tradução e seu histórico no aprendizado de línguas estrangeiras e os exercícios tradutórios, considerando-se que estes participam, como a leitura ou a oralidade, da aquisição de uma segunda língua. Entre os que defendem a tradução no aprendizado de línguas está Sara Laviosa (2014), que recomenda exercícios de tradução de L1 para a L2 ou vice-versa, afirmando que os alunos de língua estrangeira, ao fazerem exercícios de tradução, desenvolvem maior proficiência na língua-alvo do que os que não o fazem. A tradução, segundo a autora, é uma atividade comunicativa e merece seu espaço no processo de ensino-aprendizagem da L2, seja em nível universitário ou não.

## **Uma breve revisão histórica da tradução**

Os primeiros exemplares de textos traduzidos aparecem na Mesopotâmia, por volta de dois mil anos a.C., com os povos babilônicos e assírios traduzindo antigos textos sumérios e acádios. A tradução da *Bíblia* hebraica, a *Septuaginta*, realizada entre 250 e 100 a.C., na ilha de Pharos (SIMON, 1998, p.173), foi outro evento de grande importância na história da tradução, pois, com o advento do Cristianismo, essa tradução bíblica inaugural desencadeou “uma longa série de traduções, as quais, séculos depois, incrementadas pela ação missionária, fizeram da Bíblia o livro mais traduzido em todo o mundo” (AUTOR In: AGUIAR, 2003, p. 128).

A história da tradução no Ocidente, contudo, teve início com a tradução da *Odisseia* de Homero, por Lívio Andrônico (284 – 204 a.C.), seguindo-se a tradução de textos gregos para a língua latina. Um dos principais teóricos da tradução dos dois últimos séculos que antecederam a Era Cristã foi Cícero (106 - 43 a.C.), que estabeleceu um dos mais importantes problemas teóricos da prática de traduzir: ser fiel às palavras de um texto ou às ideias nele contidas? O tradutor deve traduzir a obra, literalmente, palavra por palavra, ou alterá-las, para que as ideias contidas no texto-fonte possam ser apreendidas com mais facilidade pelo público leitor do texto final, produzido em outra língua? Para o grande orador romano, a escolha adequada seria a fidelidade ao pensamento da obra original e não ao original em si. Mauri Furlan (2001, s/p) ressalta a importância dessas

primeiras traduções, observando que “vários autores latinos se serviram de modelos gregos seja como fonte para traduções mais ou menos livres, seja como inspiração para suas (re)criações mais ou menos pessoais. A gênese da literatura latina está na tradução e imitação de modelos gregos”.

Jeremy Munday (2008) observa que, entre os latinos da Antiguidade, as traduções de textos do grego para o latim eram vistas como forma de aprender outra língua. Cícero e Horácio defenderam uma tradução a favor do sentido, em contraposição à tradução literal, em que os tradutores traduziam cada palavra, sem maiores preocupações com o sentido. As regras de gramática da língua a ser aprendida, a L2, eram induzidas a partir da leitura do texto a ser traduzido. Esse método, chamado de gramática e tradução, apresenta alguns aspectos que continuam sendo ensinados nas escolas públicas brasileiras, tais como a cópia de listas de palavras e a tradução de frases pelos alunos.

A ênfase na gramática e tradução “*assumed that all that was required for translating into a foreign language was a knowledge of the grammar and the possession of a good dictionary*” (LAVIOSA, 2014, p. 6)<sup>40</sup>. De acordo com Munday (2008), essa abordagem se manteve por grande parte da Idade Média, com uma diferença: os tradutores medievais faziam comentários e notas às margens dos textos e frequentemente os modificavam, ao traduzirem de uma língua para outra e, algumas vezes, traduzindo de volta para aquela primeira língua.

Jerônimo de Estridão (347-420), autor da tradução da *Bíblia* para o latim, conhecida como *Vulgata*, também defendia uma tradução que favorecesse o sentido, para os textos de origem profana, enquanto para os textos sagrados, a tradução deveria valorizar as palavras e sua ordem na frase. Diferentes teóricos optam por decisões diferentes, de acordo com o contexto sociocultural em que vivem e traduzem, ora valorizando a tradução literal, palavra por palavra, ora a tradução livre. As críticas à tradução livre acusam-na de subverter o texto original, criando outra obra que não a escrita pelo autor traduzido. Por outro lado, a tradução literal seria responsável por criar

---

<sup>40</sup> “Assumiu que tudo o que era necessário para se traduzir uma língua estrangeira era o conhecimento gramatical e a posse de um bom dicionário” (trad. nossa).

textos ininteligíveis, pois, ao não valorizar o sentido do idioma fonte, o tradutor acaba por não obter sentido no idioma para o qual faz a tradução.

Apenas no século XVI, o latim passou a ser traduzido para as línguas vulgares, ou nacionais. Autor (2003, p. 132) observa que, no decorrer da história, traduções de textos religiosos foram um importante fator de transformação sociocultural, deflagrando “movimentos heréticos ou atuando como elementos de consolidação de novas seitas e religiões”. Martinho Lutero (1483-1546), ao traduzir a Bíblia para a língua germânica, influenciou outras traduções para línguas nacionais, como a de Willian Tyndale (1494-1536) para a língua inglesa. Os líderes da reforma protestante, com essas traduções vernaculares, esperavam “retirar da Igreja o seu poder, pois a julgavam corrompida, transferindo-o para as mãos do povo” (LEFEVERE, 1998, p. 150). Essas traduções religiosas levaram à valorização e fixação dos idiomas de outras nações, mas também influenciaram as traduções dos séculos seguintes.

Ao tratar das traduções dos séculos XVII e XVIII, na França, Aguiar (2003, p.12) se refere à expressão “belas infiéis”, usada para definir traduções “que buscavam a clareza de expressão e a harmonia de sons, procedendo a acréscimos, alterações e omissões para tal fim”. As reflexões teóricas de Goethe (1749-1832) sobre a tradução contrapõem-se às concepções francesas e os tradutores alemães dos séculos XVIII e XIX, os quais irão preferir uma tradução que “retém elementos sintáticos e morfológicos da língua-fonte, e que pode parecer estranha e soar de modo dissonante na sua tentativa de trazer elementos da língua estrangeira para a literatura-alvo” (MILTON, 1993, p. 60).

No século XIX Novalis preocupou-se com “the mythical nature of translation” (MUNDAY, 2008, p. 28)<sup>41</sup>, trazendo de volta questões sobre a impossibilidade de se traduzir, com fidelidade, um texto. Na esteira dessas discussões, Octavio Paz também considera a existência de uma “*opinión que juzga imposible la traducción de los significados connotativos*” (1971, s.p.)<sup>42</sup> de um texto em determinada língua, o que tornaria impossível a tradução de um poema. Sob essa perspectiva, a literatura não deveria ser utilizada como ferramenta de aprendizado de línguas

---

<sup>41</sup> “A natureza mítica da tradução” (trad. nossa).

<sup>42</sup> “opinião que julga impossível a tradução dos significados conotativos” (trad. nossa).



estrangeiras e, da mesma forma, não seria válido uso da tradução literária para o aprendizado de línguas estrangeiras.

Estudos teóricos sobre os fenômenos da tradução são recentes, datando do final do século XX. Segundo Kevin Windle e Anthony Pym, a tradução “*for much of its history has existed as a practice without a theory*” (In: MALMKJÆR; WINDLE, 2011, p. 21)<sup>43</sup>. Na contemporaneidade, essa realidade está em transformação, pois universidades em diferentes países oferecem cursos de graduação e pós-graduação, com o objetivo de formar tradutores qualificados para trabalharem como *free-lancers* ou como parte de um time empresarial. Além disso, ainda que a pessoa não seja formada em tradução, profissionais de Letras e outras áreas são continuamente requisitados para produzirem resumos, artigos e outros textos em línguas estrangeiras. Os *games*, tão apreciados por adolescentes, exigem exercícios de tradução por parte de seus participantes. É comum o caso de *gamers* que aprendem inglês para traduzir as regras de RPGs e jogos online.

## A tradução no contexto de aprendizagem de línguas estrangeiras

No final do século XIX e início do XX, passou-se a valorizar a habilidade oral de um falante de língua estrangeira. A escrita, especialmente a tradução, não seria o objetivo do ensino-aprendizado de línguas. O método de gramática e tradução foi substituído pelo chamado “método direto”, com a gramática estudada de forma indutiva e a fala como o aspecto mais importante a ser desenvolvido pelo aprendiz. Sobre o método direto, Laviosa (2014, p. 8) diz que a valorização da comunicação oral justificava

[...] *the importance of phonetics in teacher training, because knowing how sounds are produced is essential for achieving accurate pronunciation, use of coherent, interesting, natural texts containing examples of the grammar points that need to be taught and the use of the foreign language in class.*<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> “A tradução, por grande parte de sua história, existiu como uma prática sem teoria” (trad. nossa)

<sup>44</sup> “A primazia de habilidades comunicativas orais justifica a importância da fonética no treinamento do professor, pois saber como os sons são produzidos é essencial para obter pronúncia acurada assim como usar textos naturais e coerentes contendo exemplos de tópicos gramaticais que precisam ser ensinados e o uso de língua estrangeira em sala de aula” (trad. nossa)

A partir da valorização do método direto, a tradução foi relegada a um papel secundário na língua. Um dos grandes propagadores desse método foi Maximilian D. Berlitz, um linguista que criou as escolas de inglês Berlitz. Seu método não permite o uso da L1 do aluno em sala de aula, enfatizando a produção oral em língua estrangeira por meio de técnicas de perguntas e respostas. As observações gramaticais são apresentadas tardiamente, após algum tempo de aprendizado. Essa metodologia impede a comparação entre L1 e L2. Laviosa observa, citando Berlitz, que o uso de tradução “*wastes valuable language learning time which should be devoted entirely to the foreign language*”<sup>45</sup> (LAVIOSA, 2014, p. 12). Isso porque, além de encorajar a interferência da L1 no Ensino de L2, essa também seria uma atividade inútil, já que toda língua apresenta “*peculiarities that cannot be rendered by translation*”<sup>46</sup> (LAVIOSA, 2014, p. 12).

Na década de 1920, surgiu o método oral, embora baseado em teorias linguísticas, pouco diferia do método direto, que era completamente indutivo. A tradução continuou relegada a um papel secundário, o que também aconteceria no método audiolingual, criado a partir da teoria behaviorista de Skinner, e usado na Segunda Guerra Mundial com soldados das forças aliadas para que tivessem um treinamento rápido em línguas do continente europeu, especialmente o alemão e o italiano. Em 1957, a teoria behaviorista de B. F. Skinner (1904-1990) influenciou o surgimento de um novo método baseado em estímulos e respostas. Quando acertavam, os alunos de línguas estrangeiras recebiam incentivos, caso errassem, repetiam as frases novamente até conseguirem acertá-las. A aquisição de uma nova língua passou a ser vista como a aquisição de um novo hábito. Os alunos repetiam estruturas gramaticais apresentadas pelos professores, valorizando unicamente a comunicação oral em língua estrangeira.

Laviosa (2014, p. 20), citando Ellis, observa que, para os behavioristas, os erros na L2 eram provavelmente resultado de uma interferência da L1. Dessa forma, na sala de aula de língua estrangeira, recomendavam somente o uso da L2. De acordo com Laviosa (2014, p.20), citando Brooks (1964, p. 142), a prática da tradução só deveria ser

---

<sup>45</sup> “Gasta tempo valioso de aprendizagem de línguas que deveria ser voltado apenas para a prática de língua estrangeira” (trad. nossa)

<sup>46</sup> “Peculiaridades que não podem ser superadas pela tradução” (trad. nossa)

admitida em níveis mais avançados como exercício literário. O método audiolingual, expressão também criada por Brooks para se referir a esse modelo de aprendizagem de línguas, passou a ser questionado a partir da década de 1960, quando a chamada abordagem comunicativa começou a ser aplicada.

A abordagem comunicativa se desenvolveu a partir de diferentes percepções teóricas sobre a aquisição de língua. Noam Chomsky propôs a teoria do inatismo ou Gramática Universal, segundo a qual todos os seres humanos nascem com um dispositivo em seu cérebro que é voltado para a aquisição de línguas. Dell Hymes (1927-2009) trouxe o conceito de *communicative competence* e Henry Widdowson escreveu sobre o ensino, dividindo *competence* em *use* e *usage*. O objetivo da abordagem comunicativa, segundo Laviosa (2014, p. 22), era desenvolver o que foi chamado de “*communicative competence*”<sup>47</sup>, segundo a qual o aprendiz deve usar a língua de acordo com as funções sociais e interacionais da língua estudada e não apenas como um conjunto de regras gramaticais.

Esse novo paradigma de aprendizagem afirma que o uso da língua tem de ser apropriado para determinado contexto; que os alunos devem aprender a criar e a responder mensagens para compreender seu significado real. Também estimula a existência de atividades em que os aprendizes têm liberdade na sua produção, a fim de desenvolver várias habilidades ao mesmo tempo e incentivá-los a correr riscos e testar hipóteses. As quatro habilidades, fala, escuta, escrita e leitura, devem ser ensinadas por professores fluentes tanto na L1 quanto na L2. Para a abordagem comunicativa, a tradução poderia ser incluída em estratégias de ensino de línguas, desde que os alunos entendessem o que estavam fazendo e qual era seu objetivo ao traduzir da L2 para a L1 e vice-versa.

As últimas duas décadas indicam o retorno do *status* da tradução como “*a professional activity and as a specific pedagogic exercise, carried out alongside other language-learning tasks*” (LAVIOSA, 2014, p. 26)<sup>48</sup>. No campo do ensino de línguas estrangeiras, as vantagens da tradução são várias, porque ela estimula o desenvolvimento

---

<sup>47</sup> Competência comunicativa.

<sup>48</sup> Uma atividade profissional e um exercício pedagógico específico a ser trabalhado junto a outras práticas de aprendizado de línguas.

das quatro habilidades comunicativas – escrita, fala, leitura e escuta – além de possibilitar aos alunos de línguas estrangeiras um modo de “*reflect on the different ways in which the L1 and the L2 achieve the same communicative purpose*” (LAVIOSA, 2014, p. 27)<sup>49</sup>. A tradução também ajuda o aprendiz a desenvolver seus conhecimentos de gramática nas duas línguas, a L1 e a L2, pois o contato constante com as dificuldades da L2, o auxilia a compreender melhor a estrutura gramatical da L1.

Em um mundo altamente globalizado, o processo tradutório promove, quase que naturalmente, o multilinguismo, a valorização da L1 do aluno e da diversidade cultural. Nesse sentido, Laviosa se posiciona de forma semelhante a Valentín García Yebra, quando esse afirma que “*el traductor no puede contentarse con la comprensión del lector común*” (1989, p. 31)<sup>50</sup> e que o tradutor deve buscar realmente compreender o texto e as línguas das quais traduz.

Além disso, Laviosa enfatiza outra vantagem do ensino da tradução como aprendizado de línguas estrangeiras: a tradução tende a “*satisfy the exigencies of many language learners who shy away from communicative tasks, such as open-ended and unpredictable role play, because these activities challenge their self-image*” (LAVIOSA, 2014, p. 28)<sup>51</sup>. Nem todos os alunos se comunicam da mesma forma. Alguns preferem se expressar oralmente enquanto os mais tímidos, como indica Laviosa, recorrem à escrita e a atividades como a tradução, que não requerem sua exposição diante da turma e de um professor insistente. A tradução, nesse caso, se torna um trabalho criativo, já que exige do aluno de línguas estrangeiras o uso de várias habilidades, fazendo com que ele desenvolva seus processos cognitivos ao transportar o texto de uma língua para a outra. Octavio Paz (1971, s.p.) completa essa ideia ao pontuar que a atividade da tradução é irmã gêmea da criação, pois “*cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único*”<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Refletir sobre as diferentes maneiras que a L1 e a L2 alcançam os mesmos propósitos comunicativos.

<sup>50</sup> O tradutor não pode contentar-se com a compreensão de um leitor comum.

<sup>51</sup> Satisfazer as exigências de muitos aprendizes de línguas que são intimidados pelas tarefas comunicativas, como as de final aberto ou uma dramatização imprevisível, porque essas atividades desafiam sua autoimagem.

<sup>52</sup> Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e, assim, se constitui em um texto único.

O *Common European Framework of Reference for Languages* (2011) é um padrão reconhecido internacionalmente e usado para descrever a proficiência de um estudante em uma língua estrangeira. Desenvolvido inicialmente para a comunidade europeia, o *Framework*, atualmente, é utilizado em todo o mundo, já que as provas de idiomas como as de Cambridge e o TOEFL se embasam nele. De acordo com esse referencial, além das quatro habilidades básicas – a fala, a escuta, a leitura e a escrita – um aprendiz de língua estrangeira deve ter a tradução como sua quinta habilidade, uma vez que esta promove a mediação e a reflexão entre dois idiomas diferentes.

Embora tendo sido muito usada no *Método de Gramática e Tradução*, por ter sido considerada uma habilidade suficientemente comunicativa, a tradução caiu em desuso nos cursos de línguas. Segundo Mogahed (2011), algumas das desvantagens da tradução seriam: restringir o aprendizado de línguas às habilidades de ler e escrever; forçar o aluno a constantemente pensar em sua L1 e não na L2, quando na verdade essa é a língua que necessita ser desenvolvida; outro argumento era o de que as traduções não tinham muita aplicação no mundo real e, por isso, poderiam ser consideradas atividades artificiais.

No entanto, recentemente, como comprova o *Framework*, a tradução volta a se destacar como importante instrumento no ensino-aprendizado de línguas estrangeiras. Argumentos favoráveis também são pontuados por Mogahed (2011), para quem a tradução em si é comunicativa. A maneira de estudá-la e exercê-la, como no *Método de Gramática e Tradução*, é que pode desvinculá-la dos contextos comunicativos reais. A tradução é vista por muitos pesquisadores como uma atividade motivadora para o ensino de línguas, já que os próprios alunos percebem seu progresso durante a atividade de tradução e podem discutir a respeito de seus avanços e dificuldades. Além disso, a tradução é um exercício que auxilia o aluno a pensar não apenas na L2 que está aprendendo, mas na sua própria L1. De forma geral, “the arguments for using translation in the language classroom outweigh the arguments against it” (MOGAHED, 2011, s.p.)<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Os argumentos para usar a tradução na sala de aula de línguas superam os argumentos contrários ao seu uso.

Sara Laviosa (2014, p. 26) enfatiza que o uso da tradução em contexto de aprendizagem de línguas estrangeiras “develops the ability to search for the most appropriate words in order to convey accurately the meaning of the original text, thus enhancing flexibility, accuracy and clarity”<sup>54</sup>. Além disso, são traduzidos textos de diferentes gêneros e estilos, o que aumenta o conhecimento do aluno acerca da L2 e de como seus falantes nativos transmitem as mais diversas mensagens. A tradução, segundo Laviosa, “helps students to recognize errors deriving from L1 interference and, in so doing, enables them to enhance their knowledge of the mother tongue” (2014, p. 27)<sup>55</sup>.

Assim, o exercício da tradução durante a aprendizagem de línguas estrangeiras traz mais benefícios do que malefícios, tornando os tradutores mais críticos não somente a respeito da L2, mas também da L1, além de ampliar seu vocabulário e capacidade de comunicação, pois facilita a comparação e a transição entre uma língua e outra.

## Considerações finais

Das considerações expostas no decorrer deste trabalho, é possível depreender que estudantes de diferentes níveis devem receber diferentes tarefas relacionadas à tradução. Mogahed (2011) e Laviosa (2014) sugerem, por exemplo, que os alunos iniciantes devem começar com traduções realizadas palavra por palavra, ou seja, traduções literais, de forma a aprender o vocabulário ou diferentes aspectos gramaticais da L2. À medida que os alunos fazem essas traduções, devem pontuar as diferenças entre a L1 e a L2, com acompanhamento do professor, quanto ao uso de determinadas expressões e tempos verbais.

Os alunos avançados, por outro lado, devem investigar a tradução preocupando-se não apenas com a superfície do texto e o significado de cada palavra, mas com o sentido, buscando compreender recursos como a ironia, a metáfora e a metonímia.

---

<sup>54</sup> Desenvolve a habilidade de busca pelas palavras mais apropriadas a fim de transmitir o significado do texto original com precisão, aumentando, assim, a precisão e a clareza.

<sup>55</sup> Auxilia os alunos a reconhecerem erros vindos da interferência com a L1 e, ao fazer isso, possibilita o aumento de seu conhecimento sobre a língua materna.

Essa sugestão pode fazer parecer com que o processo de tradução seja linear. Os alunos iniciantes, por exemplo, não encontrariam metáforas ou metonímias nos textos que estudam e os avançados não deveriam se preocupar com a tradução de palavra por palavra, o que realmente não acontece: iniciantes conseguem interpretar figuras de linguagem e mesmo falantes fluentes têm dúvidas quanto à tradução de certos vocábulos individuais.

Mogahed (2011) e Laviosa (2014) alertam que o processo tradutório tem seu espaço junto às demais habilidades linguísticas, mas não deve ser utilizado em excesso, pois alguém que, incessantemente, compara a L1 e a L2, pode dispersar sua atenção e terminar por não focar, com profundidade, em nenhuma das duas línguas. Além disso, poderia se atrasar nos quesitos de fala e escuta, por exemplo, já que teria de traduzir as perguntas feitas para então respondê-las oralmente ou, por falta de prática, não entenderia o que diz uma canção popular, um diálogo teatral ou uma notícia de jornal em língua estrangeira. Se o aluno deseja se tornar um tradutor, poderá frequentar cursos e instituições especializadas para esse fim, no entanto, a tradução por si mesma não deveria ser o objetivo principal de uma aula de inglês como língua estrangeira.

Como sugerem Mogahed (2011) e Laviosa (2014), a tradução complementa a formação na língua estrangeira, proporcionando maior conhecimento sobre o vocabulário da língua inglesa. Também possibilita ao estudante refletir sobre semelhanças e diferenças entre o português e o inglês, desenvolvendo competências para escrever textos literários em ambos os idiomas. De acordo com Laviosa (2014, p. 29), citando a *Modern Language Association of America* (MLA), principal associação para acadêmicos de língua e literatura dos Estados Unidos, a tradução gera “an ideal context for developing translingual and transcultural abilities as an organizing principle of the language curriculum” (MLA, 2007, p. 3)<sup>56</sup>.

As atividades de tradução não se associam unicamente à educação formal, em contextos de sala de aula de línguas estrangeiras, mas estão presentes no cotidiano de pessoas de todas as idades, em todos os países, em decorrência da globalização e do

---

<sup>56</sup> “um contexto ideal para se desenvolver habilidades translinguísticas e transculturais como um princípio organizador do currículo de línguas” (MLA 2007:, p.3)” .

acesso dos usuários a diferentes idiomas. Ocorrem, mais frequentemente, em eventos acadêmicos, políticos e de negócios, entre usuários das redes sociais, sites de compras e de interesses gerais na Internet e entre os *gamers* e jogadores online que, como mencionado anteriormente, traduzem regras, nomes de objetos e funções dos jogos para usufruírem desses entretenimentos da melhor forma possível. Em chats internacionais, falantes traduzem de uma língua para a outra a fim de se comunicarem melhor. A tradução, portanto, deve ser considerada como uma valiosa habilidade desenvolvida por um falante ou aprendiz de línguas estrangeiras, juntamente com a fala, a escrita, a leitura e a audição.

## Referências

AGUIAR, Ofir Bergemann. *Tradução: fragmentos de um diálogo*. Goiânia: Ed. UFG, 2003.

BROOKS, N. H. *Language and Language Learning: Theory and Practice*. Harcourt, Brace, 1960.

COUNCIL OF EUROPE. *Common European Framework of Reference for Languages: learning, teaching, assessment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Disponível em: <https://rm.coe.int/1680459f97> . Acesso em: 6 de dez 2017.

FURLAN, Mauri. *Cadernos de Tradução*. “Brevíssima História da Teoria da Tradução no Ocidente – I. Os Romanos”. Santa Catarina: UFSC, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6229> . Acesso em: 12 mai 2019.

LAVIOSA, S. *Translation and language education: pedagogic approaches explored*. New York: Routledge, 2014.

LEFEVERE, A. Os tradutores e o poder. Capítulo escrito com a colaboração de Lourdes Arencibia Rodriguez, Michel Ballard, Anthony Pym, Clara Foz, Sherry Simon. D.J.M. Soulas de Russel, George Talbot e Colette Touitou-Benith. In: DELISLE, J.; WOODWORTH, J. *Os tradutores na História*. Tradução de Sérgio Bart. São Paulo: Ática, 1998. P. 143-168.

MLA Ad Hoc Committee on Foreign Languages. “Foreign Languages and Higher Education: New Structures for a Changed World.” 1-12. MLA Web, 2007.



MUNDAY, J. *Introducing translation studies: theories and applications*. New York: Routledge, 2008.

PAZ, O. *Traducción: literatura y literaridad*. Barcelona: Tusquets, 1971. Disponível em: <[www.cervantesvirtual.com/.../traduccion-literatura-y-literaridad/](http://www.cervantesvirtual.com/.../traduccion-literatura-y-literaridad/)> Acesso em: 8 set 2017.

MALMKJÆR, K.; WINDLE, K. (orgs). *The Oxford handbook of translation studies*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

MILTON, J. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética. 1993.

MOGAHED, M. H. To Use or not to Use Translation in Language Teaching. In: *Translation Journal*. vol. 15, n. 4, October, 2011, s.p. Disponível em: <<http://translationjournal.net/journal/58education.htm>> Acessado em 27 de junho de 2018.

AUTOR.. Babel revisitada: o poder subjacente às traduções do texto bíblico. In: *Tradução: fragmentos de um diálogo*. AGUIAR, O.B. (org.). Goiânia: Editora UFG, 2003, p. 127-142), 2003.

SIMON, S. Os tradutores e a difusão das religiões. Capítulo escrito com a colaboração de Robert Bratcher, Amila Butorovic, Francine Kaufmann, Achmed Khammas, Domenico Pezzini e Arvind Sharma. In: DELISLE, J.; WOODWORTH, J. *Os tradutores da História*. Tradução de Sérgio Bart. São Paulo: Ática, 1998, p. 169-197.

YEBRA, V. G.. *Teoría y práctica de la traducción*. Madri: Editorial Gredos, 1989.

## ENTREVISTA: DIRCE WALTRICK DO AMARANTE

Émilie Audigier

Marlova Aseff

Dirce Waltrick do Amarante (Florianópolis – 1969) é mestre e doutora em Teoria Literária, professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, ensaísta, dramaturga e tradutora. Foi finalista do prêmio Jabuti, em 2010, com Para ler Finnegans wake, de James Joyce”. Sua tradução de Contos de Ionesco para crianças, de Eugène Ionesco, recebeu a menção “altamente recomendável” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 2009. Ela é ainda a responsável editorial da Revista de Arte e Cultura Qorpus, do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC), onde também atua como docente. É membro do Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens (UFSC) e do Núcleo de Pesquisa Poéticas do Estranhamento (UFMG). De personalidade inquieta, seguidamente publica resenhas na imprensa nacional e organiza, com o professor e tradutor Sérgio Medeiros, o Bloomsday de Florianópolis. Em 2019, foi agraciada pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) com o Prêmio Boris Schnaiderman de Tradução, na categoria prosa, pelo livro Finnegans Wake (por um fio), de James Joyce (Iluminuras, 2017). Nesta entrevista, Dirce fala um pouco da sua trajetória, da sua relação com as línguas estrangeiras, com as Artes, com a tradução, com a literatura infantojuvenil e também conta de onde vem o seu fascínio pelo nonsense.

### **1. Você se formou em Direito, é advogada, mas um tempo depois migrou para as Letras e as Artes Cênicas. Como foi esse processo?**

Acho que sempre fui das Letras, das Artes de um modo geral, mas vim de uma família de pessoas que estudaram Direito e, em um momento da minha vida, achei que essa era a única faculdade que existia. Fiz faculdade de Direito, mas nunca me afastei da arte, da ficção, elas sempre fizeram parte da minha vida. Fiz um curso de roteiro para cinema no Rio de Janeiro, no final dos anos 1990, na Casa da Gávea. Estudei canto, embora seja péssima cantora, estudei piano, embora não saiba tocar quase nada, mas sempre fui curiosa, sempre quis entender o que está por trás daquilo que a gente usufrui. Aos poucos, no entanto, a arte foi tomando outra dimensão na minha vida e a carreira de professora de artes cênicas passou a ser minha profissão.

### **2. Como é a sua relação com as línguas estrangeiras? No seu currículo, vê-se que você estudou vários idiomas, e muitos deles a partir da vida adulta. Quais são suas motivações e estratégias de aprendizagem?**

Posso dizer que ainda estou estudando essas línguas (alemão, francês e inglês). Leio, vejo/ouço programas em línguas estrangeiras para fixar os idiomas e para aprender novas expressões, já que os idiomas estão sempre mudando, talvez essa seja a minha estratégia de aprendizagem.

Claro que acabo estudando mais inglês e francês, que são as línguas das quais traduzo. Agora, uma coisa é ler, outra é falar, falo com sotaque todas as línguas, inclusive o português (tenho sotaque manezinho, típico de Florianópolis).

### **3. Você tem uma relação forte com a literatura infantojuvenil. Conte um pouco sobre isso. Você acha que é um gênero discriminado?**

Acho que a literatura infantojuvenil ainda é vista, infelizmente, com certo preconceito. Muitos a veem como uma literatura menor, talvez porque seja menor no tamanho, mas não em inventividade, criatividade etc.

Grandes escritores só conseguiram escrever para crianças no final de suas vidas, pois consideravam que escrever um texto para os pequenos leitores era mais difícil do que escrever um texto para os adultos.

Escrever para crianças, segundo muitos escritores, requer uma habilidade especial com a linguagem, uma concisão e clareza, sem perder, é claro, a poeticidade e os jogos da linguagem.

James Joyce, Sylvia Plath, Eugène Ionesco, E.E. Cummings são exemplos de escritores que só depois de amadurecerem a linguagem se aventuraram nos textos para crianças. Depois de escrever *FW*, seu último e mais ousado livro, Joyce revelou que, agora sim, iria se dedicar à literatura para crianças...

É claro que há péssimos livros para crianças, mas há também péssimos livros para adultos.

O difícil da boa literatura infantil é que ela acaba tendo que agradar adultos e crianças.

### **4. Como a tradução entrou na sua história?**

Entrou quando eu li a tradução do primeiro capítulo de *Finnegans Wake*, traduzido por Donald Schüler. Li a tradução cotejando com o original e acompanhada por Sérgio Medeiros, na época ainda não éramos casados, achei a tradução tão doida quanto o texto original, e vi tantas possibilidades naquelas frases joycianas que quis “brincar” de traduzir algumas. Quando vi, estava estudado Joyce em Cambridge e traduzindo o oitavo capítulo do livro. De lá para cá, fiquei viciada, e adoro traduzir, principalmente textos que não fazem sentido, como Gertrude Stein (que traduzi com Luci Collin), Eugène Ionesco, Edward Lear. Agora estou traduzindo a surrealista Leonora Carrington. Esses textos

(surrealistas, nonsense...) te passam rasteiras, pois não têm uma lógica, então a frase, às vezes, não faz sentido, mas a gente fica tentando achar o sentido, até ser vencida pelo não sentido. É uma luta saborosamente inglória.

**5. Para você, quais são as melhores qualidades do tradutor de literatura e os piores defeitos?**

Vou falar um lugar comum: o bom tradutor tem que conhecer a língua para a qual traduz. Mas deveria também conhecer o/a autor/a a fim de entender bem a especificidade da sua língua, para, só então, com conhecimento de causa, tentar reinventá-la em português. Repertório é imprescindível.

**6. Como coordenadora da Pós-Graduação em Estudos da Tradução, acredita que haja uma formação necessária para se tornar tradutor?**

Agora estou na subcoordenação. Acredito que a formação ajuda muito a pensar no trabalho de tradução, dando embasamento a escolhas e estimulando a traçar caminhos criativos. A teoria da tradução acompanha a prática e a torna mais densa e possivelmente muito mais sofisticada. Até mesmo quem afirma traduzir sem nenhuma teoria tem, a meu ver, uma teoria “não confessada” por trás, e ela poderia ser questionada, aprimorada etc. Na pós-graduação em tradução, trazemos essas teorias “secretas” à tona e as discutimos.

**7. Quem influenciou sua obra de pesquisadora, tradutora, e lhe dá inspiração para nortear seus trabalhos?**

Sérgio Medeiros é um grande incentivador e lê tudo o que eu faço. Dá palpite, às vezes aceito, às vezes não... Mas sempre discutimos nosso trabalho em conjunto e essas discussões são muito frutíferas, discordando ou concordando.

**8. Poderia comentar a sua metodologia como tradutora, os procedimentos adotados na tradução dos autores que você traduz, e os teóricos que você defende também na sua própria prática?**

Como não traduzo por encomenda, mas escolho eu mesma o que traduzir, é muito gratificante (ou excitante, conforme as circunstâncias) iniciar o trabalho – mas talvez seja muito mais complicado depois publicar, pois nem sempre se tem uma editora interessada. Aí, sim, começa a angústia. Escolho autores/as que conheço em certa medida e com os quais me sinto mais à vontade. Leio muito sobre eles antes de traduzir, leio muito seus textos. Daí parto para a tradução, porque estou mais confiante, mais estimulada... Até que me deparo com algo intraduzível... e daí fica melhor ainda!

Como gosto de recorrer a metáforas, vou usar uma agora: vejo o tradutor como um caminhante numa zona que ele não conhece e que precisará mapear. Gosto também de imaginar o tradutor como um manipulador de uma farmácia, como fala Cyril Aslanov.

## 9. Como enxerga a questão tradução como um trabalho autoral?

A tradução é um trabalho autoral, pois o tradutor acaba traduzindo a sua leitura pessoal do texto de partida. Mesmo que não queira, ele deixa sua marca digital na escolha de palavras, de termos, no uso do ritmo... Mas, ao mesmo tempo, ele tem que sumir do texto, daí é um trabalho circense, de mágico.

## 10. Você parece escolher para traduzir textos extremamente desafiadores do ponto de vista da linguagem e que exigem recriação literária de alto nível na tradução, como Edward Lear e James Joyce. O que a motiva nessas escolhas?

Como disse acima, quanto mais nonsense, quanto mais jogos de linguagem, melhor. É como montar um quebra-cabeça, os maiores são sempre mais divertidos e absorventes, pelo menos para mim.

## 11. Fale um pouco do seu projeto de tradução de *Finnegans Wake*. Por Um Fio (Illuminuras, 2018), que ganhou o prêmio Boris Schnaiderman de Tradução de 2019, promovido pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC):

Esse trabalho começou lá atrás, em 2000, quando li três capítulos do *FW* com uma professora inglesa, Joana Parker. Traduzi um capítulo, o oitavo, que faz parte do meu livro *Para ler Finnegans Wake de James Joyce* (2009). Depois segui lendo o livro, que tem muitos fios narrativos, e um dia decidi puxar apenas um fio e esticá-lo até onde fosse possível, amarrando-o porém a alguns outros. Conversei com Fritz Senn (Curador da Fundação James Joyce de Zurique) a esse respeito, ele disse que tinha uma lógica e me estimulou. Daí fui lendo o livro e puxando um fio do começo ao final do romance. Conteí, assim, uma das muitas histórias do livro. Claro que esse fio não é algo claro como água, nem poderia, em se tratando de *FW*. É um fio emaranhado, obscuro, difícil de seguir e de esticar...

Fiquei muito feliz com a premiação, afinal, ser reconhecida pelos pares é uma honra sem tamanho. E ser premiada por uma tradução experimental que leva o conceito de tradução ao seu limite é de fato uma alegria e um estímulo. Além do mais, sou mulher, e as mulheres são as que menos ganham prêmios em todas as modalidades, e menos ainda na área da tradução. A propósito do *Wake*, cabe destacar que poucas mulheres o traduziram.

## 12. Você também escreveu o livro *Para ler Finnegans Wake*, de James Joyce. Trata-se de um ensaio ou de um guia de leitura?

É sobretudo um guia de leitura, não substitui o convívio do leitor com o livro de Joyce nem traz a palavra final sobre o conteúdo dele. É uma espécie de incentivo aos leitores. No final do livro, ofereço a tradução completa do capítulo VIII desse romance assinada por mim.

**13. Você acha que o portunhol selvagem de Douglas Diegues e outras experiências de escritores latino-americanos que trabalham o portunhol como uma espécie de “interlíngua” guardam relações com as experiências joycianas?**

Com certeza. Temos traduções de vários textos para o portunhol selvagem. Douglas Diegues traduziu poemas e haikus para essa língua ou forma de expressão híbrida. Acho essas traduções fantásticas. Vale lembrar que o portunhol selvagem resgata também a língua guarani. É uma forma de resistência à língua do colonizador, no nosso caso o português, no caso do Joyce, o inglês.

**14. Você é muito produtiva, sempre está publicando resenhas literárias nos jornais e em revistas, parece acompanhar todas as novidades da indústria editorial na área de literatura. Como consegue se manter atualizada?**

Sou curiosa e gosto do que faço. Se eu tivesse tempo, eu leria tudo, veria tudo, traduziria muito mais. Sou empolgada, leio um livro, gosto, resenho. Às vezes nem publico as minhas reflexões, eu as guardo para mim. É engraçado, depois de um tempo eu releio o que escrevi sobre livros e penso coisas completamente diferentes a respeito deles. Isso prova, parece-me, que o livro era bom mesmo e permanece vivo.

**15. Você já buscou uma explicação para a sua atração em trabalhar com o nonsense e também com o absurdo (como em Samuel Beckett)?**

Olha, não faço a menor ideia, mas acho que tive uma avó muito erudita e nonsense (sem itálico, como costume grafar a palavra), que falava sem pensar, fazia coisas à moda de Carroll. Com ela, eu lia *Juca e Chico*, de Wilhelm Busch, e ela recitava os poemas em alemão. Wilhelm Busch foi o começo de tudo... O nonsense sem itálico é uma rebeldia, uma teimosia minha. Nada mais nonsense do que o Brasil, não é?

## SEÇÃO LIVRE

### DALCÍDIO JURANDIR E A TRADIÇÃO DOS ROMANCES DA AMAZÔNIA A PARTIR DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Tayana Andreza de Sousa Barbosa\*

**Resumo:** Ao pisar em terras amazônicas, o colonizador trouxe consigo sua cultura e seus hábitos, os quais ajudaram a construir por muito tempo a ideia de Amazônia que se tem hoje. Além disso, os processos políticos e econômicos instaurados na região desencadearam um certo distanciamento desse espaço em relação ao resto do país. Não é difícil de compreender o porquê do esquecimento ou apagamento de muitos escritores da região norte na historiografia literária. Quando os inserem, quase sempre é feito em meio a obras regionalistas, destacando-lhes os aspectos exóticos e pitorescos. Embora esse quadro venha se modificando, são poucos os estudos sobre a literatura da Amazônia latino-americana. Assim, objetiva-se com esse trabalho, refletir sobre a trajetória da narrativa na Amazônia, a fim de perceber o processo de reafirmação e de ruptura, principalmente na obra *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir.

**Palavras chave:** Amazônia; América Latina; Tradição; Dalcídio Jurandir.

**Abstract:** By stepping in Amazonian lands, the colonizer brought his culture and habits, the which helped to build the current Amazon idea during long time. Furthermore, the political and economic processes imposed in the Amazonian region triggered a sort of distance between this region and the rest of the country. Thus, it is not difficult to understand why many northern writers were forgotten or erased from the literary historiography in Brazil? When these writers are inserted in the Brazilian literary scenario, they often are in the midst of regional pieces, highlighting the exotic and picturesque aspects. Although this framework is changing nowadays, there are few works about the Latin-American Amazon literature. Therewith, this work aims to ponder about the narrative trajectory in the Amazon in order to comprehend the reaffirmation and rupture processes, mainly in the literary piece *Chove nos campos de Cachoeira*, by Dalcídio Jurandir.

**Keywords:** Amazon; Latin America; Tradition; Dalcídio Jurandir.

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA) E-mail: tbarbosa\_ufpa@hotmail.com

Pensar a literatura produzida na Amazônia conduz a uma série de outros questionamentos como, por exemplo, as consequências deixadas pelo processo de colonização ibérica, os discursos construídos ao longo dos séculos acerca dessa região, os sistemas econômicos adotados, entre outros. Pensar a literatura da Amazônia é também refletir sobre as várias Amazônias distribuídas pelo continente latino-americano, das quais emergiram obras ainda pouco estudadas.

Continente marcado por um passado colonial opressor e um presente bastante análogo, no que se refere aos problemas político-sociais, não é surpreendente que a literatura latino-americana tenha sido construída sobre as mesmas bases discursivas. Os oito países que enformam essa grande área cultural chamada Amazônia compartilham da intensa relação com a natureza, tendo como centro comum, segundo Pizarro (2012), o rio e a selva. Esse discurso, iniciado desde o período de colonização, permanece em vigor. Por essa razão, muitos estudiosos ainda encontram dificuldades para se desvencilhar dessa construção ideológica e continuam a enxergar as obras produzidas nesse território de maneira estereotipada e localista.

Segundo Márcio Souza, essa região sofre de uma completa ausência de estudos científicos, “pouco estudada, verdadeiramente abandonada, com uma bibliografia parca e documentação rara e saqueada por inescrupulosos que se julgam proprietários do passado” (SOUZA, 1977, p. 17). Apesar da maneira ufanista e passional com a qual o estudioso reivindica a atenção para esse espaço, não é segredo que a leitura que se tem hoje da Amazônia é bastante restrita e, paradoxalmente genérica. Pizarro aponta para o fato de nós “latino-americanistas” termos, ao longo dos anos, desenvolvido trabalhos em diferentes direções, a partir dos quais se criou um novo perfil sobre a região. Ainda assim, segundo a autora, “o espaço amazônico continuou praticamente desconsiderado nos estudos da cultura latino-americana” (PIZARRO, 2012, p. 19).

No Brasil, o final do século XIX foi marcado por um grande número de textos sobre o espaço amazônico, que destacavam sobretudo os aspectos exuberantes e selvagens de uma terra ao mesmo tempo que grandiosa e maravilhosa, também caótica e bárbara. Entre os diversos escritores que se debruçaram sobre essa temática, destaca-se o



escritor paraense Inglês de Sousa (1853-1918), responsável por inscrever a Amazônia no mapa do romance brasileiro, no século XIX, com seus romances *O cacaulista* e *História de um pescador*, de 1876; *O coronel sangrado*, de 1877 e *O missionário*, 1888. Na esteira do escritor naturalista, o fluminense Euclides da Cunha (1866-1909) encarou o desafio de “escrever a Amazônia”, em *À margem da história*, obra publicada postumamente em 1909, avançando sob o legado de Inglês de Sousa na medida em que apresenta um tom mais ensaístico, bem como uma leitura mais combativa em relação aos problemas sociais e morais do país (FURTADO, 2008). A obra Compõe-se de quatro partes: Na Amazônia, Terra Sem História (7 capítulos, sobre essa região), Vários Estudos (3 capítulos, sobre americanos), Da Independência à República (ensaio histórico) e Estrelas Indecifráveis (crônica). Sua prosa é caracterizada por denúncias político-sociais de uma Amazônia bastante diferente daquela apresentada pelos viajantes dos séculos anteriores, que marcaram a floresta como um lugar idílico, tranquilo e encantado. Euclides reapresentou a identidade do homem do seringal, colocando-a como fruto daquele cotidiano hostil e escravizador, e um homem que gradativamente lida com incontáveis dificuldades impostas pela região miserável e com a perda da própria cultura de sua terra natal, já que não consegue mais se dissociar da terra que lhe dá o sustento, ainda que muito pouco. Nesse sentido, o migrante sertanejo (geralmente de origem cearense), que passa de jagunço para “brabo” e depois seringueiro, se vê envolto em um processo que aparentemente lhe impõe mais poderes, porém dentro de um ambiente cada vez mais miserável, que o mantém miserável também. Veio para a Amazônia devido às grandes secas do Nordeste em busca de melhores condições de vida, porém permaneceu alijado do processo de desenvolvimento econômico e social, não por viver em uma região com precárias condições naturais, mas sim por estar inserido, agora, em um processo político-econômico escravizador, do qual se vê impossibilitado de sair. Diante dessas ruínas e espoliações dos sujeitos da região, a natureza se impõe, na obra euclidiana, como “infinita” e “vasta”, soberana sob seus habitantes. A grandiosidade dessa natureza é tamanha que se torna impossível ser apreendida totalmente por aqueles que a observam (CUNHA, 2000, p. 120).

Nessa fileira, então, prossegue um acúmulo crescente de títulos nas primeiras décadas do século XX, como Alberto Rangel, com *Inferno Verde* (1909); Carlos de Vasconcelos, com *Deserdados* (1921), romance-saga da vida nos seringais; Mário Guedes, com *Os seringais* (1914); Alfredo Ladislau, com *Terra Imatura* (1923) e Adauto Fernandes, com *Terra verde* (1925). Essas obras seguiram o legado deixado por Euclides da Cunha, cuja leitura da Amazônia estava ainda presa às questões dos rios e da selva. Interessante destacar que esses romances e seus enredos ligados à natureza não se restringiram somente ao território brasileiro, mas encontraram correspondentes em toda a América Latina com a chamada “novela da terra”, explorada desde há muito pelos escritores latino-americanos anteriores à década de 1940. Segundo Arrigucci Jr., essa estratégia narrativa acabou decaindo em obras localistas, as quais reduziram sua “visão aos aspectos mais imediatistas da realidade histórico-social, tendendo com frequência ao tópico e ao esquematismo” (ARRIGUCCI, 1999, p. 113). Entre esses autores, temos o mexicano Marciano Azuela, o argentino Ricardo Guraldes, o equatoriano Jorge Icaza, o colombiano José Eustácio Rivera e o venezuelano Rómulo Gallegos, para citar apenas alguns.

Na década de 30, houve no Brasil uma enxurrada de romances que apresentavam uma nova forma de representar a realidade brasileira. Agora a visão paternalista e o exotismo, elementos utilizados pelos modernistas da época para representar a “cor local”, deram lugar a uma visão mais crítica sobre os problemas político-sociais do país, deslocando o foco narrativo ao espoliado e apresentando o espaço como um dos artifícios de escravização desse homem preso a uma ordem social opressora. À medida que se radicalizava no país a divulgação das ideias marxistas e o alastramento desenfreado do fascismo e comunismo, os escritores brasileiros se imbuíam cada vez mais de uma consciência pedagógica, de que eram eles os responsáveis por instruir a população sobre as agruras sociais que se alastravam pelo país. Nesse contexto, seguem, nas narrativas da Amazônia, autores continuadores da herança euclidiana, focalizando a denúncia da exploração humana, mas em uma natureza cada vez menos soberana. *A selva* (1930), de Ferreira de Castro, abre o decênio de 30 ainda impregnada pelo legado de Euclides da Cunha, apresentando um quadro da vida no seringal amazônico desde a vinda do

trabalhador nordestino para a região até a organização do trabalho, marcado pelo sofrimento e escravização do homem naquele espaço. Prossegue nessa temática *Terra de Ninguém* (1934), de Francisco Galvão; *Seiva* (1937), de Osvaldo Orico e, por fim, o mais significativo e inovador, dentro dos limites desse grupo de autores, Abguar Bastos, com seus romances *Terra de Icamiba* (1931) e *Safra* (1937). Mais próximo dos dramas humanos ocasionados pelas péssimas condições de trabalho na região e distante cada vez mais da documentação e descrição da natureza, *Safra* fecha esse grupo como uma espécie de romance-transição, uma vez que, embora não deixe de lado a presença marcante da selva, tira desta a protagonização, presente nas obras anteriores.

A trajetória dos romances da Amazônia sempre foi muito marcada pela forte presença da natureza, resquícios do processo de colonização. Segundo Pizarro,

A Amazônia é uma região cujo traço mais geral é o de ter sido construída por um pensamento externo a ela. Ela tem sido pensada, em nível internacional, através de imagens transmitidas pelo ideário ocidental, europeu, sobre o que eles entendem ser a sua natureza, ou, em outras palavras, sobre o lugar que a Amazônia ocupou na sua experiência, imagem que foi ratificada em diversos textos: crônica, relatos de viajantes, relatórios de cientistas, informes de missionários. Somente no final do século XIX, foram recuperadas as linguagens que deram pluralidades ao discurso amazônico, de forma que hoje já podemos escutar vozes distintas. (PIZARRO, 2012, p. 31)

Desde sua chegada a terras amazônicas, o europeu construiu esse espaço a partir de seu próprio imaginário de homem branco, católico e civilizado. Gondim (1994) ressalta que independente do século ou da nacionalidade de quem escreve sobre a Amazônia, ninguém se “isentou de externalizar sentimentos que variavam do primitivismo pré-edênico ao infernismo primordial. A grandiloquência avassaladora e os extraordinários seres mitológicos foram explicados a partir do imaginário e expectativas desses homens, que insistiram em histórias sobre salvação, fortuna e penitências. Esses discursos nortearam a própria tradição literária na Amazônia ao longo dos séculos. Contudo, não se pode deixar de salientar que a partir dos anos 70, do século XXI, se tem tentado desconstruir

algumas imagens e perceber a diversidade e pluralidade da região. Não por acaso, existem escritores da Amazônia que, embora não fujam das especificidades desse espaço, pois assim fugiriam de sua própria identidade cultural, ultrapassam os limites da mera descrição das selvas e dos rios, colocando o homem como protagonista de sua própria história. Essas obras se inscrevem em um sistema maior de obras que compõem o quadro unificador da Literatura latino-americana, de modo geral, e da literatura da Amazônia, de modo particular, rompendo e reafirmando essa tradição. Conforme nos aponta Jozef (1996),

A noção de tradição da ruptura é elemento importante para a compreensão da modernidade literária. Faz repensar a construção de uma História da literatura e dá conta da crise permanente da instituição literatura. Foi o que fizemos ao retirar a base historicista tradicional que acentua um encadeamento de negações (um mecanismo de oposição ao anterior, gerador de continuidade) e admitir a ruptura no sentido de afirmação. (Jozefe, 1996, p. 186)

Rompendo com a série de livros que evidenciavam a natureza como protagonista, o escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979) ambienta suas personagens em uma Amazônia pouco conhecida, pois coloca a natureza como coadjuvante dos dramas humanos. *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) é o romance embrião de um ciclo composto por dez romances<sup>57</sup>, tendo a região Norte como cenário. Nessa vasta produção romanesca, publicada entre os anos de 1941 a 1978, Dalcídio faz um grande painel poético sobre a vida do homem marajoara. A Amazônia se tornou o grande palco das atribulações do trabalhador rural, dos sonhos e dos conflitos internos de mulheres e crianças que lutam para sobreviver em um ambiente impregnado pela pobreza e pela miséria da população local. Ao ler seus romances, percebe-se que Dalcídio seguiu obstinadamente o seu objetivo de abordar os problemas de “sua gente”, da chamada, por ele, “aristocracia de pé no chão”. Segundo o próprio autor, é para eles que a sua literatura deve servir.

---

57 *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978).

Diferente dos outros romances produzidos na Amazônia sobre o legado de Euclides da Cunha, a obra dalcidiana instaura uma nova tradição narrativa nessa região, retomando e, ao mesmo tempo, rompendo com o que já vinha sendo produzido desde o século XIX. Não há mais interesse em perpetuar uma ideia de Amazônia como terra de seres sobrenaturais, de incivilidade, de extraordinárias paisagens e de paraíso ou de inferno. O homem com suas angústias e frustrações estão no centro do palco dramático, ainda que inserido em um ambiente caótico, miserável e corroído. Além do homem, a linguagem da obra ultrapassa a mera descrição objetiva e documental, herdada de um neonaturalismo que ainda reinará em muitos romances desse período e do período subsequente. Em *Chove*, percebe-se que as relações entre homem e natureza não são eliminadas, mas evidenciadas a partir das relações dramáticas vividas pelas personagens. O espaço rural amazônico se apresenta em interação constante com os conflitos vividos pelas personagens. A narrativa se inicia com a descrição dos campos queimados e, apesar dessa descrição espacial, o que chama a atenção do leitor é a dramaticidade da cena aliada às emoções do protagonista Alfredo, à medida que a narração evolui. Nota-se que o narrador introduz a personagem sob uma atmosfera tranquila, mas, ao mesmo tempo, triste, melancólica, cujo ritmo dramático crescerá no parágrafo seguinte, quando se reforça a fadiga de Alfredo e seu desconforto com o cotidiano repetido.

Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também. Aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque embaixo do chalé. Quando voltou já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas. Mais para longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse. Voltava donde começavam os campos escuros. (JURANDIR, 1997, p. 15)

Percebe-se que o espaço não é apresentado como simples descrição, no qual as personagens apenas transitam, mas está envolto nas emoções dos sujeitos narrados, de modo que se transforma em um segundo personagem na narrativa. O menino retorna para

a casa cansado, mas não sozinho, pois traz consigo a noite, que para ele era a doença de Eutanázio, seu irmão mais velho; as páginas dos catálogos do pai; as feridas da sua perna; a queda do poço, de onde sua mãe o salvou, e outras lembranças desveladas por esse período do dia. A emersão desses sentimentos melancólicos acontece porque Alfredo perdeu seu caroço de tucumã nos campos queimados, o qual abrigava seus sonhos e fantasias. Não podia agora se fechar em seu “faz-de-conta”.

O caroço de tucumã se comporta, na obra, como um amuleto para o garoto, que se apega a ele sempre que alguma tensão é apresentada. Um dos seus constantes questionamentos é a cor de sua pele. Fruto da relação de um homem branco (Major Alberto) e uma mulher negra (Dona Amélia), Alfredo “achava isso esquisito, envergonhava-se por ter de achar esquisito” (JURANDIR, 1997, p. 20). O conflito com sua cor propicia um questionamento de seu próprio caráter, uma vez que, apesar de desejar que sua mãe nascesse mais clara, questiona a si mesmo esse desejo. No fundo, sabia ele, não era um sentimento bom. Assim, sente vergonha pela diferença de cor entre seus pais, mas, ao mesmo tempo, se vergonha pelo que sente.

Quanto ao branco e preto, Alfredo achava esquisito que seu pai fosse branco e sua mãe preta. Envergonhava-se por ter de achar esquisito. Mas podia a vila toda caçoar deles dois se saíssem juntos. Causava-lhe vergonha, vexames, não sabia que mistura de sentimentos e faz-de-conta. Por que sua mãe não nascera mais clara? E logo sentia remorso de ter feito a si mesmo tal pergunta. Eram pretas as mãos que sararam as feridas, pretos os seios, e aquele sinal pretinho que sua mãe tinha no pescoço lhe dava vagaroso desejo de o acariciar, beijando-lhe também os cabelos, se esquecer do caroço, do colégio, das feridas, da febre, dos campos queimados avançando para a vila dentro da noite no galope dos ventos. (JURANDIR, 1997, p.20)

Essa “introspecção proustiana” em Dalcídio, para usar as palavras de Nunes (2011), vai de encontro à “tendência documental”, que predominou no romance brasileiro dos anos 1930. A poetização da paisagem e a autoanálise das personagens distanciam seus romances do conjunto de obras engessadas em uma descrição objetiva e exótica da paisagem amazônica, herança naturalista muito presente nesse período, como

encontramos em Abgar Bastos (*Terra de Icamiba e Safra*), Francisco Galvão (*Terra de ninguém*), Oswaldo Orico (*Seiva*), Ferreira de Castro (*Selva*), entre outros.

Embora tenha escrito seu romance embrionário na década de 30 – no *boom* do romance social –, Dalcídio alinha-se muito mais aos romances característicos da década subsequente, uma vez que explora de maneira acentuada recursos narrativos como o monólogo interior e o discurso indireto livre. Apesar de a dimensão regionalista estar presente em sua obra, ela foge de descrições pitorescas ou naturalistas da época. Prende-se aos dramas humanos e ao entrelaçamento do espaço com o homem. Mesmo quando encontramos fortes descrições locais, com atmosfera nacionalista, a introspecção da personagem sempre se sobressai à natureza, diferentes das obras trabalhadas na Amazônia desde os viajantes. Em uma passagem do romance, após tomar conhecimento da morte de Clara, Alfredo descreve sua sensação.

Para Clara, o mundo era aquele taperebá, aquela manga, aqueles beijos. Dava para Alfredo muruci com açúcar, amassado com as suas mãos. E lambia e chupava os dedos lambuzados de muruci e açúcar. Os dedos pareciam mais gostosos do que o próprio muruci. Era como uma criatura que tivesse nascido também das fruteiras, dos murucizeiros, das resinas, dos mururés, daquelas águas e daqueles peixes que as grandes chuvas traziam para Cachoeira. (...) Com a morte de Clara as frutas deixaram de ser, como eram, tão gostosas. (JURANDIR, 1997 p. 173-174)

A progressiva descrição no excerto, apesar de imprimir uma “cor local”, se dissipa no trabalho com a linguagem. Quase como um poema narrado, o autor compara as sensações do menino Alfredo, ao saber da morte de Clara, com as experiências vividas por ambos. As frutas da região, para o menino, não eram apenas alimentos, eram as tardes em cima das árvores, eram sua sexualidade descoberta, eram o mundo de Clara. A amiga gostava tanto de frutas que na memória de Alfredo ela era todas elas. Proustianamente, com a morte, o taperebá, a manga, o muruci passaram a não ter mais o mesmo gosto de descoberta, mas sim de saudade.

No início do século XX, mais precisamente nas duas primeiras décadas, surgiram vários romances com a temática da terra, em toda a América latina. Podemos perceber

isso pelo próprio título das obras – *Terra Imatura* (1923); *Terra verde* (1925), *Terra de ninguém* (1934), *Terra de Icamiba* (1931). Além desses títulos, outros se ligam pela temática como, *Deserdados* (1921), *Os seringais* (1914), *Raicho* (1917), *Dona Bárbara* (1929), *La vorágine* (1924), *Mala yerba* (1909), entre outros. Na maioria deles, há a presença do conflito de terras. É interessante destacar a maneira como essa mesma temática foi trabalhada por esses autores do início do século até a década de 40, com Dalcídio Jurandir.

Em *Dona Bárbara*, por exemplo, do escritor venezuelano Rómulo Gallegos, há a presença de uma dicotomia entre a civilização, trazida pelo personagem de Santos Luzardo, e a incivilidade, personificada na personagem de Dona Bárbara. Os próprios nomes das personagens são bastante significativos. (Luz)ardo e Bárbara são completamente opostos, já que ele traz no próprio nome seu destino de levar a luz (civilização) e Dona Bárbara luta para manter aquele espaço interiorano na barbárie e sob seus domínios. Ao chegar na comunidade, a tensão entre as personagens se estabelece pelas cercas levantadas por Dona Bárbara em terras da família dos Luzardos. O final da narrativa se dá com o desaparecimento da personagem Dona Bárbara na floresta e o aparecimento do progresso naquela comunidade.

Dalcídio Jurandir, apesar de retomar essa temática da terra explorada pelos escritores da Amazônia latino-americana, foge desse perfil exótico, localista e romântico-nacionalista. Apresenta um narrador irônico e que olha com ressalvas para esse discurso civilizatório e benfeitor no ambiente rural.

Nos últimos capítulos de *Chove*, a personagem do doutor Lustosa resolve construir na vila de Cachoeira as cercas do latifúndio. É a primeira vez que aquela comunidade escuta esse vocábulo, tamanha é a ignorância dos moradores. Segundo o doutor, a vila agora vai receber o *status* de cidade e esse é apenas um dos inúmeros avanços na região. Assim como (Luz)ardo, de *Dona Bárbara*, o doutor (Lus)tososa também é um homem formado na capital, letrado e tem como objetivo levar a civilização e o progresso para a nova cidade de Cachoeira.



Dr. Casemiro Lustosa é no novo proprietário dos campos de Cachoeira. Com ele, os pobres não podem mais tirar lenha, a cerca já foi levantada e de arame farpado. Velho Guaribão teve razão quando disse que o advogado comeu o patrimônio da vila. Veio com gana de comprar todos os campos da redondeza e cercou-os com arame farpado. Eram os campos onde o povo podia tirar a sua lenha, o seu muruci, um ou outro ovo de camaleão, fazer seu passeio. Tudo agora tem um dono só. A vila não pode mais se estender para os campos porque na cerca tem uma tabuleta com letras pintadas pelo Raul com uma negra mão indicando: BEM COMUM: Propriedade do Dr. Casemiro Lustosa. (JURANDIR, 1997, p. 276)

Contudo, esses avanços capitaneados por Dr. Lustosa nada mais são do que benefícios para si mesmo. Desde a implantação das cercas nos campos de Cachoeira, a comunidade ficou impedida de tirar daquelas terras seu próprio sustento, como era comum. A ironia dessa premissa civilizatória se dá em dois momentos na narrativa. Primeiramente, pelo nome da propriedade: Bem comum: Propriedade do Dr. Casemiro Lustosa. Apesar da denominação “bem comum”, paradoxalmente seguida de uma propriedade individual, não há a socialização dos lucros gerados naquele espaço. Ao contrário, o único beneficiado é o próprio proprietário. A população, por sua vez, não vê melhorias. Ademais, limita-se a uma interpretação dos fatos de maneira ilusória, proporcionada pelas letras garrafais dos vocábulos “BEM” e “COMUM”, e pelo discurso pomposo de Dr. Lustosa: “- Estão vendo o espetáculo: Vejam! Só a cerca de arame já dá uma ideia do que será o bem comum e de quanto Cachoeira vai lucrar. Está bonita a cerca. Já dá um aspecto de civilização, não acham? Já lembra as granjas americanas. ” (JURANDIR, 1997, p. 278).

O único que não se deixa levar pelas palavras bonitas do doutor é Eutanázio. Ele não acredita nas boas intenções do novo proprietário e, por essa razão, não concorda com a festiva recepção promovida pela população ao “benfeitor”. Em alguns momentos da obra, há um entrecruzamento entre as vozes de Eutanázio e do narrador, de modo que não se pode perceber claramente se o discurso de reprovação ao doutor é do narrador ou da personagem, como no momento em que o narrador relata a trajetória de vida de Lustosa antes de implantar as cercas do latifúndio na região: “Era preciso parecer um homem

idealista, desinteressado, amigo do povo. Resolveu instalar em Cachoeira uma fazenda modelo. (...). Dr. Lustosa era a simplicidade em pessoa.” (JURANDIR, 1997, p. 277). A passagem demonstra que todas as atitudes de Lustosa eram calculadamente com o intuito de ganhar a confiança do povo. Em seguida, a atribuição de simplicidade, a qual não se sabe ter sido empreendida ironicamente pelo narrador ou por Eutanázio. É necessário destacar que, em meio a todos os habitantes, Eutanázio é um homem que detém do hábito da leitura. Lê grandes clássicos da Literatura universal e, a despeito de sua condição terminal e grotesca, se mostra um personagem consciente em relação aos fatos do mundo.

Como vemos, a prosa dalcidiana, em *Chove*, publicada em 1941, assinala a construção de uma nova narrativa na e sobre a região, sem as amarras do espaço rural como protagonista do enredo. Como bem assinalou Josef, a noção dessa tradição, com suas retomadas e rupturas, é importante para compreendermos, não somente a construção histórica sobre a literatura, mas também a construção discursiva e, assim, compreendermos o presente. A narrativa na Amazônia acompanhou as transformações no Brasil e alinhou-se em absoluto a uma transformação narrativa ocorrida em toda a América-latina, com o *boom* do romance latino-americano da década de 40, quando o escritor desse continente deixa de ser um ente pitoresco e regional para situar-se frente à condição humana. É ousado, mas parece mesmo que o percurso narrativo na Amazônia se confunde com o percurso desse continente, de modo que podemos metaforicamente afirmar que a América-latina é o mundo, e a Amazônia também.

Dalcídio Jurandir seguiu produzindo até 1979, com a publicação de *Ribanceira*, quando encerrou um ciclo de 10 romances sobre o homem da região. A cada obra, percebe-se em suas urdiduras um trabalho mais elaborado com a linguagem, de modo que, nessa última, possamos verificar uma quase anulação do narrador, pelo total entrelaçamento de sua voz com as das personagens. Observamos, com isso, uma renovação técnica que perpetuará em outros romances subsequentes.

No caminho aberto por Dalcídio, encontraremos obras de pouca repercussão nacional, sem, no entanto, deixar de seguir recriando a região. Temos, assim, *Galvez, o imperador do Acre* (1976), romance histórico que narra em tom humorístico a história das aventuras e peripécias de uma importante personalidade da História do Brasil, mais

precisamente do estado do Acre, o espanhol Galvez Rodriguez de Aria. No fim do século XIX, o avanço industrial multiplicou a demanda da borracha e o Norte do país foi um dos principais espaços de comercialização desse produto extremamente lucrativo para a região. O *boom* amazônico, proporcionado pela extração do látex, tornou-se um fértil terreno para a propagação de personagens deslumbrados pela ideia de fazer fortuna na região. Políticos ambiciosos, rameiras de luxo, trabalhadores advindos de outros estados, como o Ceará, e aventureiros são algumas das personagens emblemáticas que compõem o romance. Um desses aventureiros, andaluz de Cádiz, libertino e amante da boa vida, é o nosso herói, ou anti-herói da trama, Galvez. Embora a temática seja a mesma explorada pelos enredos do início do século XX, o processo de extração do látex, a superação de uma imagem geográfica se dá pela visão crítica da realidade histórica, adaptando a sátira a uma estrutura inovadora. Márcio Souza, em seu romance, retoma o humor, o documentário e satiriza não somente a História da região e seus possíveis heróis, como também os silenciamentos sobre esse espaço.

A tradição narrativa na Amazônia segue com a publicação de outras importantes obras, como as do manauara Milton Hatoum (1952), cujos romances não nos permitem esquecer do caminho aberto por Dalcídio, ao mesmo tempo que nos fazem perceber que há sempre novas formas de recriar um espaço e um homem. Seu romance de estreia, *Relato de um certo oriente* (1989), narra a história de uma mulher que, após um longo período de ausência, retorna à sua cidade natal, Manaus, para encontrar Emilie, a matriarca de uma família libanesa, por quem tem profunda admiração. Em sua chegada, encontra um espaço completamente diferente daquele vivido na infância, entra, então, em uma reconstrução das suas memórias por meio de relatos alternados na obra.

Apesar de o romance se passar em Manaus, há poucas imagens naturais, sejam elas selvagens ou idílicas. No primeiro contato do leitor com a história, há um *zoom* nos anseios da narradora, que só deixa claro ser do sexo feminino nos capítulos subsequentes. O clima inicial é de mistério e saudosismo diante de uma tensão familiar ainda desconhecida. A narrativa segue o fluxo construindo um espaço que vai além do físico, um espaço também da memória, como pode ser evidenciado no final do primeiro capítulo e início do segundo. A narradora imagina seu interlocutor na Espanha, sentado em algum

banco da praça do Diamante e pensando em sua “passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954”. Sabendo que Manaus foi fundada pelos portugueses em 1669 e transformada em cidade em 1848, é precisamente no natal de 1954 que aquela capital se torna o mundo das personagens por meio de um episódio que marca a história da família – a morte de Soraya Ângela. O retorno da personagem reacende não somente as feridas ainda não cicatrizadas, como também a necessidade de aparar algumas arestas do passado. O espaço amazônico tem existência apenas a partir da memória afetiva da personagem, não por acaso, em uma das cartas enviadas pelo irmão da Espanha, ele completa “A vida começa verdadeiramente com a memória.”

O foco narrativo alterna vez ou outra de maneira sutil, sem, no entanto, perder o fluxo narrativo. Com o foco se alterna também o tempo da narrativa, uma vez que cada personagem se constrói a partir de seus próprios dramas internos e de sua participação na vida da família de Emile. A matriarca ora é vista como uma mulher dura e misteriosa, ora como uma senhora solidária e melancólica, talvez por nunca ter superado a morte repentina do irmão Emir. Já a morte de Soraya Ângela teve efeito diferente sobre cada integrante da família, uns incrédulos diante do acidente, outros aliviados e alguns até mesmo indiferentes. O pai, cuja personalidade sempre foi uma incógnita para muitos, torna-se redescoberto por meio da fala do fotógrafo Dorner e das próprias narrativas que lia: “às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa”, revelava-se para si mesmo (HATOUM, 2008, p. 71).

A narrativa de Hatoum é um organismo vivo de revisitações ou de lembranças, de onde brotam inúmeros discursos acerca de cada personagem sobre si e sobre o outro. A viagem que cada personagem faz em seus respectivos momentos memorialísticos são também uma necessidade de os reconstruir, como bem faz a narrativa de Hatoum, ao visitar a narrativa da Amazônia. A floresta apresenta duas imagens distintas: uma pelos olhos do filho de Emile – Hakim – e a outra pelos olhos do estrangeiro Dorner, amigo da família. Cada um ressignifica a selva a partir de sua perspectiva sobre ela, mas deixando-a sempre como coadjuvante de uma vida muito maior, que é o universo interno de cada ser humano.

Lembro-me também de suas exaustivas incursões à floresta, onde ele permanecia semanas e meses, e ao retornar afirmava ser Manaus uma

perversão urbana. “A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio”, dizia. Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem. Dorner relutava em aceitar meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma. “Sair dessa cidade”, dizia Dorner, “significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?”(HATOUM, 2008, p. 73)

Percebemos, na narrativa de Hatoum, uma quase ausência dos espaços rurais ou mesmo de elementos tão característicos da região. A viagem pela memória das personagens e como uma lida com os mesmos acontecimentos familiares saltam da narrativa como um *zoom*, levando o leitor para um mundo de histórias contadas.

Conforme nos assinalou Pizarro, a ideia de Amazônia foi construída a partir do olhar fantasioso do colonizador, com relatos de uma terra farta e exuberante. Essa visão permaneceu pelos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. Apesar de, a passos lentos, essa ideia construída sobre essas terras ter evoluído, ainda são poucos os estudos que buscam uma desconstrução do ideário exuberante. A tradição romanesca na região contribuiu para a perpetuação dessa imagem, ao produzir romances com a protagonização da natureza. A partir de Euclides da Cunha, instaurou-se um novo paradigma na região, muito influenciado pela crítica social que despontava em toda a América latina. Dalcídio Jurandir, um dentre vários outros autores surgidos já no século XX, rompe com um espaço encantado e grandiloquente, para apresentar uma Amazônia para além do que o “outro” construiu. Sua obra não deixa de lado a identidade amazônica, nem ignora a tradição narrativa construída ao longo dos séculos na região, mas apresenta discussões e técnicas que rompem com esse protagonismo da selva e dos rios, para apresentar o homem e seus dramas pessoais. Dessa forma, encaminha obras como as de Márcio Souza e Milton Hatoum que não nos deixam esquecer que por aqui passaram Euclides, Dalcídio e tantos

outros. Corroborando com a fala do grande poeta português Fernando Pessoa, ao nos revelar que “no mais pequeno poema de um poeta deve haver sempre alguma coisa por onde se note que existiu Homero”, a narrativa da Amazônia segue sua tradição abrindo novos caminhos, ao mesmo tempo que deixa rastros dos que por aqui passaram.

## Referências

ARRIGUCCI Jr. Davi. A tradição e inovação na Literatura hispano-americana. In: \_\_\_\_\_. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BOLLE, Willi. **Boca do Amazonas: roman-fleuve e dictio-narium** caboclo em Dalcídio Jurandir. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi (Ciências Humanas), v. 6, n. 2, p. 425-445, maio-ago. 2011.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

\_\_\_\_\_. **Literatura e subdesenvolvimento**. In: A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

FURTADO, Marlí. **“Crimes da terra” na Amazônia, de Inglês de Sousa a Dalcídio Jurandir**. O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 17, 103-113, 2008.

GALLEGOS, Rómulo. **Dona Bárbara**. Trad.: Jorge Amado. Curitiba: Editora Guaíra, 1939.

Gondim, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco zero, 1994.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. ed. especial. Belém: Cejup/Secult, 1997.

PIZRRO, Ana. **Amazônia**. As vozes do rio. Imaginário e modernização. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_, Ana. (org.). **América Latina. Palavra, literatura e cultura**. Ed. da UNICAMP. São Paulo, 1994.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. 2 ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

## DO BINARISMO DE GÊNERO AO AFETO MELANCÓLICO NO CONTO “A IMITAÇÃO DA ROSA”

Nelson Eliezer Ferreira Júnior\*

**Resumo:** Efetuamos, nesse artigo, uma leitura do conto “A imitação da rosa”, de Clarice Lispector, a partir da identificação dos pontos de contato entre as pressões regulatórias de gênero percebidas no decorrer da narrativa e os índices de melancolia na constituição da protagonista, especialmente a partir do valor simbólico das rosas no enredo do conto. Para tanto, buscamos uma aproximação entre as reflexões de Butler (2016) e Connell (2015) sobre a construção e efeitos da categoria gênero e os postulados psicanalíticos descritos por Freud (1996) e aplicados à crítica literária por Correia (2004). Dessa forma, pretendemos apontar para a pertinência do diálogo entre os estudos das marcas de melancolia na literatura e o campo da crítica que vem abordando as obras de Clarice Lispector sob a perspectiva da crítica de gênero.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Gênero. Melancolia.

**Abstract:** In this article we intend to make a reading of Clarice Lispector's *A Imitação da Rosa*, from the identification of the linking points between the regulatory pressures of gender perceived as the narrative goes and the melancholy indexes in the protagonist's constitution, especially from the symbolic value of the roses in the tale. For this, we seek an approach between Butler's (2016) and Connell's (2015) reflections on the construction and effects of the gender category and the psychoanalytic postulates described by Freud (1996) and applied to literary criticism by Correia (2004). Hence, we intend to point out the pertinence of the dialogue between the studies of melancholy marks in the literature and the field of criticism that has been approaching Clarice Lispector's works from the perspective of gender criticism.

**Key words:** Clarice Lispector. Gender. Melancholy.

*Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourment*

Camille Claudel

### A afirmação irônica e as contradições do binarismo de gênero

Várias leituras críticas dos contos de *Laços de Família*, de Clarice Lispector, já enfatizaram questões de gênero, principalmente relacionadas as suas personagens femininas a partir do prisma do modelo de família burguesa imposto pelo patriarcado

---

\* Doutorado na Universidade Federal de Campina Grande. E-mail: [significante@gmail.com](mailto:significante@gmail.com)

(FREIRE, 2015). Acreditamos, no entanto, que é pertinente relacionar as pressões decorrentes da configuração de gênero no conto a outros aspectos peculiares dessas narrativas, especialmente os traços de melancolia perceptíveis na caracterização de várias personagens. Entendendo que tal diálogo necessita de um esforço de aproximação entre vertentes teóricas e críticas que comumente não se alinham, pretendemos aqui esboçar esse diálogo a partir do conto “A imitação da Rosa”.

No conto, Laura, a protagonista, aguarda em casa o retorno do marido, Armando, para juntos irem ao jantar com o casal de amigos Carlota e João. Durante a espera, Laura antevê a sequência de ações a serem executadas enquanto pondera sobre seu atual estado e conclui que agora ela está bem e eles poderiam voltar à normalidade cotidiana, incluindo a retomada de compromissos sociais como o jantar daquela noite. Embora não enunciada, a narrativa reiteradamente faz sugestões a uma crise psíquica a qual a personagem foi acometida num passado recente e a frágil estabilidade emocional que ela se esforça por manter no presente da narrativa. Após um cochilo, Laura percebe um jarro de flores na sua sala, o que desencadeia um longo conflito interior entre o desejo de posse e o pavor da presença daquelas flores, o que resulta na deliberação de Laura de enviá-las para Carlota, numa tentativa aflita de tentar restituir a *normalidade*. No fim do conto, quando Armando volta para casa, Laura avisa ao marido que está mais uma vez em *crise*.

Em meio a isso, uma série de demarcações de gênero são feitas: lugares, fazeres e interesses dos homens em contraste com lugares, fazeres e interesses das mulheres. O conto já inicia com uma dessas essas marcações: “Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia” (TC<sup>58</sup>, p.159). Logo adiante, é dito que “a paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais. Enquanto isso ela falaria com Carlota sobre coisas de mulheres...” (TC, p.159).

---

<sup>58</sup> Utilizarei a sigla TC para referir a obra *Todos os Contos* (2016), que reúne os contos de Clarice Lispector, sob organização de Benjamim Moser (v. referências).



Seria difícil não reconhecer a importância das questões de gênero para a compreensão da narrativa, ainda mais porque há uma clara correlação entre essas demarcações percebidas no discurso de Clara, as pressões decorrentes do binarismo de gênero que recaem sobre a protagonista e, por fim, a crise que se instala na mesma. Afinal, é importante destacar que gênero não significa apenas divisão de tarefas e *status*, também implica pôr em relevo mecanismos de pressão que atuam para regular, suportar e sancionar essa divisão como se esta fosse natural.

A esse respeito, Ana Carolina Abiahy (2004, p.85) afirma que

(...) a angústia de Laura é calcada no padrão feminino que ela desejava encarnar, o qual não lhe dá possibilidades de ser feliz. A personagem busca construir uma imagem artificial para usufruir a chance de viver em coletividade, pois é seguindo o modelo de mulher perfeita que idealizou e internalizou que ela acredita estar cumprindo a sua missão no mundo.

A existência e eficácia de padrões de gênero, bem como sua “idealização” ou “internalização”, no entanto, requerem maior aprofundamento.

Para Judith Butler (2016), gênero são atos performativos coletivamente repetidos e que ganham significado a partir da estilização dos corpos e dos gestos, fundando crenças na existência de identidades preexistentes e relacionadas à noção de sexo (homens – masculinidade; mulher - feminilidade), mas que na verdade é socialmente construída. Em outros termos, “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2016, p.69)

Nessa perspectiva, o gênero possui apenas uma aparente substancialidade que “a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença” (BUTLER, 2016, p.243). No entanto, embora esta crença seja fundada em uma premissa frágil, tem produzido essencialismos identitários que exercem pressão sobre os indivíduos, aos quais é imposta constante submissão a um regime de (auto)controle e (auto)vigilância, uma vez que tais normas continuamente são postas em xeque por performances subversivas de gênero. Assim, qualquer confusão,

imprecisão ou transgressão causa problemas a um sistema de gênero fundado numa lógica binária contrastiva.

O binarismo de gênero, seria, pois, o resultado de um discurso cultural hegemônico que atribui significados que só se consolidam em contraste com significados opostos. Isto é, trata-se de um discurso fundado em estruturas binárias que, no caso específico do gênero, retroalimentam-se de padrões corporais e sociais definidos de “ser homem” ou “ser mulher”. A eficácia desse discurso pode ser exemplificada pela alegoria popular segundo a qual as mulheres seriam de Vênus e os homens, de Marte. Quando mais distantes, diferentes e opostos mais eficazmente o sistema binário de gênero se instaura, o que requer constante esforço de controle, repressão e punição de “anomalias”. Para Butler (2016, p.43, 44),

Gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência (...) são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a ‘expressão’ ou ‘efeito’ de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual.

De todo modo, apensar da consciência da pressão social para o estabelecimento da concepção binária de gênero, Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015) atestam que a própria complexidade do gênero observável empiricamente relativiza essas fronteiras o tempo todo, no nível individual, social e histórico. Citando uma grande quantidade de pesquisas, reiteram que

Configurações de gênero, sendo padrões de atividade, não são estáticas. A masculinidade e a feminilidade são “projetos” (...) São padrões de uma projeção para a vida a partir do presente, para o futuro, trazendo novas condições ou eventos à existência (...). Comumente, há sobreposições em projetos de gênero, um grau de padronização das vidas individuais. Essas trajetórias usuais da formação de gênero são o que os pesquisadores assimilam como padrões de masculinidade e feminilidade nas histórias de vida e em pesquisas etnográficas (...) A diversidade de masculinidades e feminilidades mostrada por muitas pesquisas sobre gênero implica diferentes trajetórias de formação de gênero. (CONNELL; PEARSE, 2015, p.202-203)

Especificamente em *A imitação da rosa*, a questão do gênero pode ser considerada de outros modos que não o da “idealização” ou da “internalização” de um padrão feminino por Laura. Para isso, é importante considerar dois aspectos: a percepção da **ironia** e da **contradição** do binarismo de gênero.

A percepção da ironia requer uma atenção para a obsessão de Laura por classificação e organização:

Com seu gosto minucioso pelo método – o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los – com seu gosto pelo método, agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E poria o vestido marrom com gola de renda de creme. Com seu banho tomado. Já no tempo do Sacré Coeur ela fora arrumada e limpa, com um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão. (TC, p.160)

Ora, do mesmo modo como esse gosto pelo metódico – transposto inclusive para o plano do narrador - é posto na narrativa como índice do distúrbio de Laura, o discurso que separa as marcações de gênero também pode ser considerado como mais uma das manifestações desse distúrbio, outra faceta desse *horror à confusão*, presente em várias personagens de Clarice e que se manifestaria especificamente nesse conto através da obsessão da protagonista em estabelecer uma distinção precisa, como dissemos acima, entre lugares, fazeres e interesses de homens e de mulheres.

Nessa perspectiva, teríamos em *A imitação da rosa* uma crítica irônica aos sistemas binários (de sexo, de gênero, de sexualidade), que passariam do campo da ordem racional para o dos rituais de busca de simetria dentro de um quadro de transtorno obsessivo-compulsivo.

Mais que as distinções entre Laura e Armando, comumente utilizadas pela fortuna crítica, apontar as diferenças entre Laura e Carlota tem dobrado valor analítico para a crítica aqui empreendida, pois essas tornam mais salientes as contradições nas regulações de gênero. Vejamos alguns trechos:

A reação das duas sempre fora diferente. Carlota ambiciosa e rindo com força: ela, Laura, um pouco lenta, e por assim dizer cuidando em se manter sempre lenta; Carlota não vendo perigo em nada. E ela cuidadosa. (TC, p.160)

Ao contrário de Carlota, que fizera de seu lar algo parecido com ela própria, Laura tinha tal prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal (TC, p.162)

O que deveria fazer, mexendo-se com familiaridade naquela íntima riqueza da rotina – e magoava-a que Carlota desprezasse seu gosto pela rotina – 1º) esperar que a empregada estivesse pronta; 2º) dar-lhe o dinheiro para ela já trazer a carne de manhã, chã de dentro; como explicar que a dificuldade de achar carne boa era até um assunto bom, mas se Carlota soubesse a desprezaria. (TC, p.165)

Para Laura, as diferenças entre ela e Carlota causam mal-estar, pois são fonte de instabilidade, uma vez que embaralha a divisão dos gêneros; suas diferenças em relação ao marido, ao contrário, resultam em serenidade e pacificação. As diferenças se convertem em contradição como consequência justamente da rigidez das fronteiras de gênero presumida pelo discurso que sustenta o sistema binário oposicional.

Discordamos, pois da afirmação de Abiahy, para quem Laura,

Ao tragar os goles de leite, fingindo naturalidade (...), está mostrando como se dá a internalização das normas sociais, encarnando a sua função nesse teatro do gênero. Com a mesma dedicação que bebe cada gole, ela se submete a todas as regras que são típicas do papel feminino definido em seu grupo. (ABIAHY, 2004, p.79)

Tal como argumentam Connell e Pearse (p. 196-197) , essa visão da forma como o gênero é adquirido, que remete a ideia de “papeis sexuais”, requer reformulações, pois pressupõe padrões monolíticos, quando as pesquisas demonstram enfaticamente a coexistência de múltiplos padrões de masculinidade e feminilidade em cada sociedade; outro problema é que também se pressupõe que os indivíduos são totalmente passivos em relação a esse processo, quando na verdade há muita negociação que requer posicionamento ativo dos sujeitos em relação aos modos como eles lidam com as normas de gênero

Laura, portanto, ao reportar constantemente suas diferenças em relação a Carlota, e metonimicamente enfatizar as contradições de um modelo totalitário, não poderia ser a porta-voz do binarismo de gênero e sim a sua ruína. Isso não significa, no entanto, que não haja uma profunda pressão sobre a personagem relacionada às expectativas sobre “ser mulher”. Tal característica, inclusive, é apontada por Lucia Helena (1997, p.45) como um fio comum a todas as mulheres de *Laços de Família*, que, segundo ela, seriam incapazes de conquistar sua autonomia. Precisamos, no entanto, investigar de forma mais apurada como se dá esse processo especificamente em *A imitação da rosa*.

## **Para além de Vênus e Marte: Saturno**

O trecho em que a protagonista se encanta e se angustia com a visão das rosas é especialmente importante para se compreender os desdobramentos específicos da pressão de gênero no conto. A esse respeito, de acordo com Cleusa Rios Passos:

Apoiada em ditos truncados, lacunas, lembranças de um passado recente, preenchido por clínica, médico e enfermeiras, a escritura vai construindo Laura (...), que se percebe presa a um vertiginoso retorno de algo (“sintoma”?) indizível, algo que acreditava desaparecido. Por meio da repetição, desencadeada graças à visualização de belas rosas na sala, voltam traços desestruturantes para o mundo que a circunda. (PASSOS, 2007, p. 123)

Tal repetição, associada à visão das rosas, nos dá pistas para perceber como a pressão do gênero se relaciona no conto ao afeto melancólico.

A melancolia, tal como percebida por Freud (1996) no artigo “Luto e melancolia”, caracteriza-se pela presença de desânimo profundo, inação, diminuição do sentimento de autoestima, causando autorrecriminação a tal ponto que exigiria uma necessidade de punição. Interessa-nos aqui, no entanto, uma compreensão desse fenômeno presente especialmente na literatura. Tal relação já foi exercitada por diversos críticos, muitos dos quais são retomados na obra *Sob o Signo de Saturno*, por Susan Sontag (1986).

Em *A imitação da rosa*, o “temeroso ato de repetir”, que para Passos (2007, p.122) representa um aspecto central do conto, pode ser percebido com índice da melancolia, uma vez que, como afirmou Correia (2004, p. 13), “são marcas essenciais do discurso melancólico o excesso de ideias e a repetição obsessiva de imagens e temas.” A repetição seria, segundo o professor, um tipo de tradução da dor moral recorrente aos melancólicos.

É oportuno observar que, tal como o gosto pelo metódico, as repetições de frases e ideias são também transpostas para o plano narrativo, a exemplo de trechos como “beleza extrema incomodava” (TC, p.168), “as rosas faziam-lhe falta” (TC, p. 175) e “nunca vi rosas tão bonitas” (TC, p. 167-168) ou ainda das recorrências de certos vocábulos: 47 vezes para rosa(s); 17 para cansado(a)/cansar/cansaço; 16, para perfeita(o)(s)/perfeição; e 9, para falta/faltar.

Os outros adjetivos atribuídos às rosas – miúdas, pequenas, bonitas e lindas – também nos ajudam a perceber um possível significado simbólico das rosas na narrativa.

Refiro-me especialmente a uma aproximação entre a imagem reiterada das rosas (pequenas, lindas e perfeitas) e os filhos que Laura nunca pode ter. As rosas representariam a falta desses filhos. É bastante significativo a primeira ocorrência do termo “falta” no conto: “Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera?” (TC, p.160). Mais adiante o termo é utilizado diversas vezes para se referir às rosas:

E as rosas faziam-lhe falta. Haviam deixado um lugar claro dentro dela (...). As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela. No seu coração, aquela rosa, que ao menos poderia ter tirado para si sem prejudicar ninguém no mundo, faltava. Como uma falta maior. Na verdade, como a falta. (TC, 175)

Ao se passar de **uma** falta para **a** falta, também se torna possível estabelecer uma relação com o conceito de melancolia, uma vez que nesta, segundo Freud, o objeto perdido não está no nível da consciência, o que impossibilitaria o trabalho comum do luto. Afinal, para Freud, “a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda

objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda.” A oscilação entre fascínio e terror da protagonista em relação às rosas seria, pois, um conflito entre o desejo de posse do objeto e a percepção da impossibilidade de sua substituição no plano simbólico: incapaz de perceber a perda decorrente de sua condição de não poder gerar filhos, Laura transfere para as rosas, num processo metonímico identificado na narrativa pelos adjetivos utilizados para descrevê-las, *a coisa ausente que atormenta*.

Tal estado melancólico da personagem está relacionado a um padrão regulatório de gênero que exige da mulher a maternidade. Para Pollianna Freire (2015, p. 44),

(...) ao mesmo tempo em que tenta reproduzir e tornar legítimo por meio de seus monólogos interiores o discurso de esposa resignada e satisfeita com a submissão e a obediência ao marido e aos padrões impostos pelos laços conjugais e pela educação conservadora, a personagem denota que ela própria representa uma fissura nesse mesmo discurso, já que não conseguiu gerar filhos e constituir uma verdadeira família burguesa.

Algumas leituras que enfocam mais detalhadamente a questão de gênero no conto trazem amplas discussões sobre as consequências dessa quebra com as chamadas *expectativas patriarcais*. De minha parte, prefiro observar mais atentamente no conto os modos como se expressa essa *fissura* a partir de uma escritura marcada pela melancolia. Para tanto, retomo especificamente o ensaio “Melancolia: sentido e forma” de Francisco José Gomes Correia (2004) por apresentar de modo sintético os traços comumente percebidos da melancolia na literatura, sendo estes, conforme Correia (2004, p 48-49):

- 1) “o sentimento de perda da Unidade ente indivíduo e o cosmo”;
- 2) “ambiguidade na reprodução da natureza”;
- 3) “o sentimento de estar exilado e a tendência à contemplação”;
- 4) “a tendência a sublimar o desejo sexual e a idealizar o objeto amoroso”;
- 5) “a angustiada consciência da transitoriedade”;
- 6) “o combate entre ideia e forma, sentimento e expressão”;
- 7) “a disposição para o sacrifício”; e, por fim,

8) “o desencanto consequente à perda da crença.”

No conto, um dos indícios da melancolia observados é a **disposição para o sacrifício**, através do qual o melancólico vê a si mesmo “como um ser de exceção, que suporta em níveis intensos o efeito dos pecados humanos” (CORREIA, 2004, p.49). O que pode ser mais precisamente percebida através do ato de doar as rosas a Carlota:

Como uma viciada, ela olhava ligeiramente ávida a perfeição tentadora das rosas, com a boca um pouco seca olhava-as. Até que, devagar, austera, enrolou os talos e espinhos no papel de seda. Tão absorta estivera que só ao estender o ramo pronto notou que Maria não estava mais na sala — e ficou sozinha com seu heroico sacrifício. (TC, p.173)

Em outro trecho, soma-se, à disposição para o sacrifício, a **angustiosa consciência da transitoriedade**, que “assusta [o melancólico] e ao mesmo tempo o fascina, pois lhe acena com a perspectiva da morte” (CORREIA, 2004, p.48).

Não iam durar muito — por que então dá-las enquanto estavam vivas? O prazer de tê-las não significava grande risco — enganou-se ela — pois, quisesse ou não quisesse, em breve seria forçada a se privar delas, e nunca mais então pensaria nelas pois elas teriam morrido — elas não iam durar muito, por que então dá-las? O fato de não durarem muito parecia tirar-lhe a culpa de ficar com elas, numa obscura lógica de mulher que peca. Pois via-se que iam durar pouco (ia ser rápido, sem perigo). (TC, p. 171)

Também observamos no conto, especialmente marcantes nas últimas páginas, **o sentimento de estar exilado e a tendência à contemplação**. Vejamos esses trechos:

- Não pude impedir, disse ela, e a derradeira piedade pelo homem estava na sua voz, o último pedido de perdão que já vinha misturado à altivez de uma solidão já quase perfeita. (TC, p.177);  
Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira. (TC, p.178).

É importante destacar que o sentimento de estar apartado dos homens e do mundo se manifesta no último trecho citado, que finaliza *A imitação da rosa*, também no plano narrativo: o narrador que durante a maior parte do conto se aproxima da voz de Laura, de modo a quase se misturar a dela, nos últimos parágrafos do conto assume a



perspectiva de Armando. O exílio de Laura inclui, portanto, um afastamento em dois níveis: o diegético e o narrativo.

Outro traço particularmente importante para essa análise é justamente a **ambiguidade na reprodução da natureza**, especialmente no que concerne à importância simbólica das rosas no conto à qual já discorremos anteriormente. Para Correia (2004, p. 48), na poética da melancolia percebe-se um desequilíbrio entre o indivíduo e a natureza, sendo esta responsável por produzir sentimentos conflituosos de amor e desejo de vingança.

A imagem final de *A imitação da rosa* também condensa outras duas características da melancolia: a primeira é **o sentimento de perda da Unidade ente indivíduo e o cosmo**, que se manifesta pela percepção dicotômica da realidade, comumente expressa por antíteses. No caso, estar ao mesmo tempo “alerta” e “tranquila”, parada e em movimento. A segunda, **o combate entre ideia e forma, sentimento e expressão**. Afinal, observa-se “a frequência com que, na poética da melancolia, ocorrem imagens que traduzem a angustia com a forma, a desconfiança na eficácia do verbo, o dramático combate entre a ideia e ‘a expressão que não chegou à língua’” (CORREIA, 2004, p.13-14). Um sentido bastante expressivo da imagem de Laura, como se esta estivesse em um trem em movimento, é o da incomunicabilidade. Se o narrador se distancia e o marido, envelhecido e curioso, não encontra palavra alguma para dizer a Laura, é porque ela já estava “luminosa e inalcançável”. A distância entre eles é precisamente a da linguagem.

## Gêneros melancólicos, melancolia generificada

De que modos um olhar mais atento para protagonista de *A imitação da rosa* nos ajuda a entender melhor a obra de Clarice? Maria Lucia Homem, por exemplo, aponta ilações convincentes entre Laura, Ana - do conto “Amor” – e Macabea, de *A hora da estrela*: “o refúgio para o *non sens* (sic) que se confunde com o fascínio da realidade” (HOMEM, 2011, p 131).

Além das leituras cruzadas, a aproximação de distintos campos do conhecimento – como os estudos de gênero e a psicanálise, dentre tantas outras possibilidades – talvez seja de especial ajuda aos estudos da crítica. Até porque os temas não estão restritos aos campos e tudo transborda na literatura. Neste sentido, não é apenas possível, mas promissora a emergência de estudos críticos que possam identificar as ilações entre os estudos de gênero – sendo esta uma abordagem amplamente consolidada na crítica clariceana – e a crítica psicanalítica, menos recorrente, mas igualmente importante para a fortuna crítica da obra da autora. Assim, muitas oportunidades se abrem diante de novas investigações sobre como as performances de gênero podem estar subjetivamente relacionadas às manifestações de melancolia nessa e em demais personagens de Clarice Lispector.

Especificamente sobre *A imitação da rosa*, reiteramos a centralidade do valor simbólico das rosas que, para a leitura aqui empreendida, representa o ponto de contato entre a pressão de gênero e os desdobramentos subjetivos identificados na protagonista através de signos da melancolia. Ora, tal centralidade só é compreensível a partir da percepção da importância social atribuída à fertilidade feminina, o que remete à construção social de paradigmas de gênero que exercem pressão sobre os indivíduos. Tal fenômeno, no entanto, como pudemos observar no conto, não se restringe ao âmbito social: manifesta-se como uma cobrança, como uma falta, como uma fissura importante para a constituição da personagem Laura.

Tal abordagem, no entanto, não pretende reduzir a complexidade da obra: dizer simplesmente que Laura é melancólica seria tão reducionista quando imaginá-la como reflexo do patriarcado. Bem ao contrário, buscamos aqui compreender a presença das questões de gênero e da melancolia como partes articuláveis de uma variada e virtualmente infinita quantidade de contornos que formam a narrativa de Clarice. Laura, afinal é construída a partir de diversos aspectos como classe social, faixa etária, dentre outros que são importantes para a forma como o afeto melancólico e as pressões de gênero se apresentam no conto. Além disso, a presença da ironia e da contradição como marcas narrativas significativas no conto, revelam o jogo discursivo entre reprodução e desmantelamento do binarismo de gênero.

Mais do que criar rótulos, afinal, é função da crítica perceber o incêndio de sentidos no texto literário, de preferência introduzindo combustível novo.

## REFERÊNCIAS

- ABIAHY, Ana Carolina. O conflito de gênero no conto 'A Imitação da Rosa', de Clarice Lispector. **Textura**. Canoas, n. 10, jul./dez. 2004, p.75-87.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica: 2018
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.
- CONNELL, Raewyn. **Gênero em termos reais**. São Paulo: nVersus, 2016.
- CORREIA, Francisco José Gomes. Melancolia: sentido e forma. In:\_\_\_ (org.) **O rosto escuro de narciso: ensaios sobre literatura e melancolia**. João Pessoa: Ideia, 2004.
- FREIRE, Pollianna de Fátima Santos. **Entre o impasse e a transgressão: a representação da conjugalidade em narrativas de Clarice Lispector**, Lygia Fagundes Telles e Cíntia Moscovich. Dissertação (mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, p. 123. 2015
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia (1917 [1915]). In:\_\_\_\_\_. **A história do Movimento Psicanalítico**, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 245-263.
- HELENA, Lúcia. **Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.
- HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector**. Tese (doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 205. 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. 15. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- PASSOS, Cleusa Rios P. O desejo e a obra literária. **IDE**. São Paulo, nº 45, dez. 2007, p.120-127.
- SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: LP&M, 1986.

## ENTRE CORPOS DILACERADOS E O FOGO PURIFICADOR: UM OLHAR SOBRE O CONTO “HOLOCAUSTO”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Kenia Maria de Almeida Pereira\*

**RESUMO:** O objetivo deste texto é analisar o conto “Holocausto”, de Caio Fernando Abreu. Nossas discussões terão como fio condutor a ambiguidade do título “Holocausto”, cujo verbete pode significar tanto uma oferenda religiosa queimada, ofertada aos deuses, como também o genocídio, ou o massacre de milhões de judeus, durante o período nazifascista. No que diz respeito às discussões mítico-simbólicas, nossas discussões estarão ancoradas nos estudos de Gaston Bachelard, Mircea Eliade e René Girard. Já no que diz respeito às temáticas dos regimes totalitários e o suplício dos corpos, teremos como suporte teórico o pensamento de Hannah Arendt, Foucault e Regina Dalcastagnè.

**Palavras-chave:** Totalitarismo. Tortura. Caio Fernando Abreu. Conto.

**ABSTRACT:** This text aims to analyse the short story “Holocausto”, by Caio Fernando Abreu. Our discussions will have as a guiding line the ambiguity of the title “Holocausto” (Holocaust), which can mean both a burned religious offering, offered to the gods, and also the genocide, or slaughter of millions of Jews during the Nazi-fascist period. As to the mythic-symbolic discussions, they will be based on studies by Gaston Bachelard, Mircea Eliade and René Girard. As to the topic of the totalitarian regimes and the torment of bodies, our theoretical foundation will be the thought of Hannah Arendt, Foucault and Regina Dalcastagnè.

**Keywords:** Totalitarian regimes. Torture. Caio Fernando Abreu. Short Story.

“Holocausto”, conto de Caio Fernando Abreu, faz parte do livro intitulado *Pedras de Calcutá*, publicado pela primeira vez em 1977, pela editora Alfa-Ômega, três anos depois que o autor regressou de seu exílio na Europa para o Brasil. Esses contos apresentam, portanto, alguns ecos dessa experiência de desterritorialização e de perseguições políticas enfrentadas pelo autor. Essa coletânea de contos curtos e contundentes nasceu, assim, mergulhada nas águas da transgressão, da criatividade e da denúncia, que são, aliás, os ingredientes mais sofisticados que compõem essa obra.

*Pedras de Calcutá* foi escrito, assim, sob o signo da ditadura militar, entre os escombros do AI 5 e da censura cultural. Tal livro se encontra dividido em duas partes. Cada uma delas contém dez narrativas que apresentam os mais diversos assuntos e um

---

\* Doutora em Letras pela UNESP/ São José do Rio Preto/SP. Professora do Programa de Mestrado e Doutorado em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia- UFU. E-mail: kenia@triang.com.br.

elemento em comum: personagens em conflito, enfrentando o absurdo, a dor e o *nonsense* da existência.

Se, para Odiombar Rodrigues (2006, p. 28), esse livro se aproxima do “universo onírico pelo processo de estranhamento que frequentemente surge em seu interior e, ao mesmo tempo, remete ao campo do simbólico pelo largo uso da sugestão e do simbolismo”, já para Luiz Costa Lima (1982, p. 21), *Pedras de Calcutá* se estrutura na “sensação de desvario e loucura”. Assim, entre os simbolismos do sonho, da loucura e do desvario, bem como de algumas alegorias referentes ao período ditatorial brasileiro, é que Caio Fernando tece um de seus livros mais enigmáticos.

O conto que abre o livro *Pedras de Calcutá*, intitulado “Mergulho I”, por exemplo, causa perplexidade, já que o leitor está diante de uma narrativa em que, da boca de um homem, jorra uma torrente de água que o arrasta juntamente com sua casa, inundando as ruas. Já em “Uma história de borboletas”, borboletas começam a nascer da cabeça de um personagem louco, de nome André. Em “Flash-back (Sally meets The Kids)”, um rapaz, membro de uma sociedade intitulada *Simpathy for the Devil* (Simpatizante do Diabo), usando uma fantasia de buldogue, assusta uma moça, quando ele sai, de repente, por detrás de uma lata de lixo. Estamos, assim, diante de narrativas herméticas, com inúmeros símbolos e metáforas, o que contribui para uma multiplicidade de interpretações.

A epígrafe que abre a obra *Pedras de Calcutá* apresenta trechos líricos do poema *Diário*, de Mário Quintana, os quais contribuem para ampliar ainda mais as interpretações do livro, já que eles evocam uma pedra solitária, numa rua qualquer da cidade mística de Calcutá: terra tanto do poeta Tagore como da missionária Madre Teresa. Os versos prenunciam, portanto, a tragédia da solidão que será a marca da maioria dos contos:

Hoje me acordei pensando em uma pedra [numa rua de Calcutá. Numa determinada pedra em certa rua de [Calcutá. Solta. Sozinha. Quem repara nela? Só eu, que nunca fui lá, Só eu, deste lado do mundo, te mando agora [este pensamento... Minha pedra de Calcutá! (ABREU, 1996, p. 2)

Mas, para além dessa epígrafe, como não pensar também na “pedra no meio do caminho”, de Carlos Drummond? Essa pedra “solta, sozinha”, que ninguém repara nela, seria uma alegoria da pedra-solidão e pedra-angústia a interditar o caminho de quase todos os personagens que compõem o livro. Ou ainda: como não pensar naquela pedra que “dá à frase seu grão mais vivo”, como nos belos versos de João Cabral?

Já de início, no conto Holocausto, o narrador, em primeira pessoa, nos informa que se acha confinado com mais doze pessoas, em um espaço frio e escuro, o qual lembra os porões da ditadura militar, ou “um cativo imposto a elas”, como bem aponta Guilherme Fernandes (2011, p. 3). O autor descreve também sua intensa agonia, com dor de dente, chagas purulentas e piolhos, os quais invadem seu corpo, atormentando-o sem dar tréguas, como se pode ler nesta instigante descrição, que desassossega o leitor bem no começo da história:

Ainda havia sol, então, e esse alguém puxou para fora, entre as pontas unidas de três dedos, aquela pequena coisa branca, mole, redonda, que ficou se contorcendo ao sol. Desde então, alertado, passei a separar a sua ebulição daquela outra, a de dentro. E por vezes eles desciam por meu pescoço, procurando os pêlos do peito, dos braços, do sexo. Quando não me doíam os dentes e quando havia sol, às vezes eu os comprimia devagar entre as unhas para depois jogá-los pela janela, sobre a rua, a grama. Alguns eram levados pelo vento. Os outros se reproduziam ferozmente, sem que eu nada pudesse fazer para detê-los. (ABREU, 1996, p. 14).

Como forma de apaziguar o frio, as dores insuportáveis e também os piolhos, tanto o narrador como os demais prisioneiros fazem pequenas fogueiras com os objetos da sinistra moradia, momento em que o narrador percebe que os demais companheiros apresentam também chagas em seus corpos:

Somente há uma semana — como fazia muito frio e precisássemos de lenha para a lareira — fomos obrigados a queimar os móveis do andar de cima. As chamas enormes duraram algumas horas. Creio que movido pela esperança de que a luz e o calor pudessem amenizar a dor e secar as feridas, aproximei-me lentamente do fogo. Estendi as mãos e, quando olhei em volta, havia mais doze pares de mãos estendidas ao lado das minhas. Os doze pares de mãos estavam cheios de feridas úmidas e violáceas. Todos viram ao mesmo tempo, mas ninguém gritou. (ABREU, 1996, p. 15).

Finalmente, todos os enclausurados observam de forma macabra que, quando nada mais restar para alimentar as chamas, um deles terá de ser o primeiro a ser sacrificado e consumido pelo fogo, a fim de conservar o ambiente aquecido e salvar os demais companheiros:

Hoje é o dia em que não temos mais nada para queimar. Havia ainda algumas cartas antigas, e são elas que estão queimando agora. Estamos olhando as chamas e pensando que cada uma pode ser a última. Há bem pouco um pensamento cruzou minha mente, talvez a mente de todos: creio que quando esta última chama apagar um de nós terá de jogar-se ao fogo. Quando pensei nisso, minha primeira reação foi o medo. Depois achei que seria bom. Os piolhos morreriam queimados, as bolhas rebentariam com o calor, o fogo cicatrizaria todas as feridas. Os dentes não doeriam mais. Não nos falaremos, não nos olharemos dentro dos olhos. Apenas um de nós treze fará o primeiro movimento, se jogará ao fogo, aquecerá os outros por alguns momentos, depois se tornará cinza, e depois mais um, e outro mais. Como um ritual. (ABREU, 1996, p. 16).

Dando continuidade às nossas reflexões sobre o conto, observamos a ambiguidade do título “Holocausto”, cujo verbete pode significar tanto uma oferenda religiosa queimada, ofertada aos deuses, como também o genocídio, ou o massacre de milhões de judeus, durante o período nazifascista alemão.

Dessa forma, essa análise tentará percorrer esses dois caminhos alegóricos, sugeridos pelo título, os quais se imbricam e se mesclam ao longo do conto: o primeiro, o mítico-simbólico, tendo o fogo e a vítima sacrificial como eixo de referência; e o segundo, o político, girando em torno dos suplícios dos regimes totalitários, como a ditadura militar no Brasil e seu aparato de tortura.

Tanto Gaston Bachelard como Mircea Eliade veem o fogo como metáfora poética da ação renovadora e purificadora do crepitar das chamas. Bachelard (s.d., p. 178), por exemplo, classifica o fogo como símbolo da pureza, uma vez que “aquilo que atravessou a prova do fogo fica mais homogêneo, portanto, mais puro”. Já para Eliade (1992, p. 109), em várias culturas, o fogo representaria um mito de depuração e catarse cujas chamas renovariam a humanidade e, através dele, “viria a restauração de um novo mundo, livre da velhice, da morte, da decomposição e da corrupção, um mundo de vida eterna...”.

Também no conto “Holocausto”, o personagem principal, se, num primeiro momento, foi tomado pelo medo, diante da possibilidade de se jogar ao fogo, em seguida percebe que, por outro lado, as chamas funcionariam como um processo de limpeza, uma vez que os “piolhos morreriam queimados, as bolhas rebentariam com o calor, o fogo cicatrizaria todas as feridas. Os dentes não doeriam mais”. (ABREU, 1996, p. 16). Os encarcerados contemplam longamente as chamas, “pensando que cada uma pode ser a última” (ABREU, 1996, p. 16).

Para Bachelard, o fogo leva também ao delírio e ao devaneio, tanto ao delírio empolgante quanto ao delírio dramático, já que o homem “fascinado escuta o apelo do braseiro. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação”. (BACHELARD, s.d., p. 37).

O personagem, “como num ritual”, (ABREU, 1996, p. 16) se vê ainda como uma vítima sacrificial, aquela que se imolaria em benefício dos outros, ou ainda, a que morreria para salvar os demais companheiros. Para René Girard (2009, p. 7), as sociedades em crise necessitam de um bode expiatório, de um indivíduo inocente, sobre o qual recairão as culpas alheias. As sociedades necessitam de um herói mítico, “uma vítima unânime: ele será morto por todos. Todos estão contra ele, todos transferiram a violência – e utilizo a palavra *transfert* com conhecimento de causa – ao ponto de toda a sociedade, em conjunto, matar este indivíduo”. Ainda para Girard, no cristianismo, Cristo simbolizaria o cordeiro inocente, imolado para salvar o mundo.

No entanto, a diferença essencial de Jesus e os sacrifícios dos primogênitos no Antigo Testamento é que a Paixão, segundo entrevista de Girard (2013), “apresenta a vítima não como culpada, mas como inocente. Em outras palavras, a Paixão é o único mito que sabe e proclama o que os mitos dissimulam, porque não o sabem: a vítima é um bode expiatório inocente”.

Curioso notar que no conto “Holocausto” há doze companheiros de infortúnio que estão enclausurados e supliciados ao lado do personagem principal. Percebem-se aqui elementos alegóricos que evocam Cristo, ou o bode expiatório, aquele que, segundo a vertente cristã, morreria para purificar a humanidade dos tormentos, ou o cordeiro de Deus que tiraria os pecados do mundo, e seus doze apóstolos, envoltos nas agonias dos



últimos dias de Jesus sobre a terra, perseguidos, caluniados e interrogados. O texto, portanto, tal qual o título, caminha nos trilhos da ambiguidade.

Aliás, os suplícios e as dores suportadas pelos personagens do conto de Caio Fernando Abreu muito nos lembram as flagelações, mitigadas por raros momentos de esperança, enfrentadas por quem viveu realmente o cotidiano áspero, por exemplo, de um Campo de Concentração, como se pode ver nos registros de memória publicados por Primo Levi em *É Isto um Homem?*

Se Caio imagina seu personagem trancado em um espaço insalubre que o faz sentir intenso frio, mas sempre esperançoso de que “a luz e o calor pudessem amenizar a dor e secar as feridas” (ABREU, 1996, p. 14), Primo Levi, por sua vez, também relata algo semelhante, vivido por ele nas celas de Auschwitz, quando descreve os poucos momentos de alívio naquele lugar infernal:

...quanto frio quanta fome, quanto cansaço nos separam, ainda, desse termo! Melhor concentrar a atenção e o desejo na forminha de pão cinzento, que é pequena, sim, mas que em breve será nossa e, durante cinco minutos (até que a tivermos devorado), constituirá tudo que a lei deste lugar nos permite possuir”. (LEVI, 1998, p. 63).

Essas flagelações e torturas, tanto do personagem fictício de Caio como de Primo Levi, se aproximam dos suplícios e também das falsas esperança, narrados em *Batismo de Sangue*, por Frei Betto, de quando ele fora vítima da ditadura militar brasileira:

A discussão inquisitorial alongou-se pela madrugada. O cansaço extremo estalava-me os nervos, o frio e o calor alternavam-se em meu corpo, a fome roncava em minha barriga. O interrogatório terminou às cinco da manhã. Pelo vidro da janela, observei que o dia acordava dourado, transmutando em roxo as trevas que se dissipavam. Retornei à cela, desmaiei sobre a cama. (BETTO, 1987, p. 17).

Já quanto ao simbolismo político da tortura, não podemos nos esquecer de que esse elemento sempre foi um instrumento de poder. O castigo que advém do terror é uma tentativa de controlar e disciplinar os corpos, nos mais diversos períodos da civilização. Em *Vigiar e Punir*, Foucault observa que torturar os condenados faz parte de um ritual de poder. Exige-se que seja algo marcante, que deixe cicatrizes permanentes,

para tornar a vítima um infame. A justiça manifesta-se com todo seu aparato e força, mesmo depois da morte: “cadáveres queimados, cinzas jogadas ao vento, corpos arrastados na grade, expostos à beira das estradas. A justiça persegue o corpo além de qualquer sofrimento possível”. (FOUCAULT, 1987, p. 35).

Se em Eliade e Bachelard o fogo é visto como forma alegórica de purificação e de renovação, infelizmente, o fogo representou também, na Idade Média e no Renascimento, um instrumento de suplício para bruxas, judeus, muçulmanos, protestantes e outros supostos hereges condenados às fogueiras da Inquisição, com corpos que ardiam e crepitavam nas estacas dos autos de fé.

Já no século XX, os Campos de Concentração, do período nazifascista, também se utilizaram do fogo de forma atroz, reduzindo a cinzas, em seus sinistros fornos crematórios, os corpos dos prisioneiros mortos pelas câmaras de gás.

Na ditadura militar brasileira, os requintes da tortura tinham tanto a água como o fogo como forma de silenciar e aterrorizar. Pau-de-arara, choque elétrico, afogamento, queimaduras com cigarro foram algumas das flagelações utilizadas para reprimir as manifestações e arrancar informações sobre as atividades de grupos e pessoas ligadas à oposição durante o regime totalitário. Elio Gaspari (2002, p. 27) nos recorda, em *A Ditadura escancarada*, que a “tortura sancionada pelos oficiais-generais a partir de 1968 tornou-se inseparável da ditadura. Não há como entender os mecanismos de uma esquecendo-se a outra”.

“Homens em tempos sombrios”, dizia Hannah Arendt (2003), ou ainda “a banalidade do mal” em seu estado mais sórdido. Esse espaço de poder em que o fogo, crepitando das estacas do Santo Ofício, dos fornos crematórios do Führer e dos fios elétricos da máquina ditatorial brasileira, condenou e matou milhares de pessoas, muitas delas pelo simples fato de pensar diferente, de viver nos limites, de criticar e de exigir um espaço de liberdade, como fez o escritor Caio Fernando Abreu.

Lembremos que, nos regimes totalitários, não só os réus poderiam virar cinzas ao final dos julgamentos, também livros e obras de arte alimentaram as fogueiras das insanidades. Martin Gilbert (2010, p. 40), em seu livro *Holocausto*, observa, por exemplo, que, na Segunda Guerra, depois de agentes da Gestapo expulsarem vários judeus das

universidades alemãs, renegarem os artistas de vanguarda e amaldiçoarem Goethe e Einstein, eles também “queimaram milhares de livros em imensas fogueiras: livros considerados degenerados pelos nazistas”.

Se, da leitura do conto “Holocausto”, podemos ver alegorias do cristianismo e de seus mártires, o narrador também é cético e sardônico. Diante do desespero, ao perceber que todos os prisioneiros, em breve, arderiam no fogo, tal qual os objetos da prisão, o narrador, num gesto de espiritualidade, tenta pensar em Deus, mas, em seguida, muda de ideia. Percebe que, diante de seu suplício e de sua dor descomunal, será inútil evocar qualquer divindade. O narrador parte então para uma postura filosófica niilista e nietzschiana: reconhece que “Deus morreu faz muito tempo. Talvez tenha ido junto com o sol, com o calor.” (ABREU, 1996, p. 16). É o fim, portanto, das pequenas doses de esperança que ainda abrandavam o sofrimento naquele calabouço.

Depois dessa constatação pessimista, o narrador se vê novamente diante do desamparo do cárcere e do quadro de horror, de torturas e de desesperança que o ameaça a cada minuto. Hanna Arendt comenta que os regimes totalitários se alimentam e ganham fôlego em duas fontes principais: na propaganda e no terror, sendo esse último o mais veementemente aplicado contra suas vítimas. Para essa filósofa, mesmo “depois de atingido o seu objetivo psicológico, o regime totalitário continua a empregar o terror; o verdadeiro drama é que ele é aplicado contra uma população já completamente subjugada”. (ARENDR, 2012, p. 476).

Regina Dalcastagnè observa, também, que o golpe militar de 1964 marcou profundamente a literatura brasileira com seus mecanismos de terror. Essas marcas podem ser observadas nas obras dos autores que viveram a dramaticidade daqueles “anos de chumbo”, um período conturbado e caótico que inspirou inúmeros textos ficcionais de indiscutível qualidade literária; dentre eles, poderíamos acrescentar, os contos de Caio Fernando Abreu. Segundo ainda Dalcastagnè (1996, p.24-25), essas são “obras engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social; porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombram o país a partir de 1964”.

O final do conto é emblemático. Parece que ouvimos os sussurros, os murmúrios, ou aquilo que Deleuze (1997, p. 66) denomina de língua estrangeira que

gagueja dentro da própria língua, ou quando ouvimos “a própria língua gaguejar no mais profundo do estilo, é um procedimento criador que atravessa grandes obras”.

As últimas frases do conto são, assim, prenúncios, ecos dos tormentos e do desassossego de um autor que viveu no limite, escrevendo sob o signo do fogo purificador das palavras, um autor que se deu em “holocausto” pelas metáforas da literatura brasileira.

Apertei minhas fontes com aqueles três dedos unidos. Então tentei pensar que não estava mais aqui. E disse para mim mesmo: estive lá, faz algum tempo. Como se já tivesse passado. Mas não passou. Ainda estou aqui. Talvez daqui a pouco eu chore, ou grite, ou saia correndo no escuro. Nossos corpos estão muito próximos. Trocamos nossos piolhos, nossas bolhas. Se nos beijássemos trocaríamos também os grandes animais sangrentos das nossas bocas. Talvez eu não chore nem saia correndo. Apenas afaste esses braços e pernas que enredam meus movimentos e faça o primeiro gesto em direção ao fogo. Daqui a pouco. (ABREU, 1996, p. 16-17).

Caio Fernando nos legou uma obra contundente, de grande potencial estético e que suscita inúmeras possibilidades de análises. Foi perseguido pela ditadura militar e por grupos de direita, conheceu as dificuldades do exílio e depois as agruras da AIDS; mas o autor não se deu por vencido, temperou todas as adversidades no fogo de seus desejos e no lume da escrita artística, legando-nos, por fim, narrativas de sabor requintado, que nos impulsiona a pensar em toda forma de tirania política que flagela os corpos e assombra as mentes. Morreu Caio Abreu, ficaram seus contos — vertiginosas alquimias — convidando-nos para serem lidos nas chamas vivas das ambiguidades e dos paradoxos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARENDDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Maria Isabel Braga. Lisboa: Estúdios Cor, s.d.

BETTO, Frei. **Batismo de sangue**: guerrilha e morte de Carlos Marighella. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: UNB, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. Tradução de José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FERNANDES, Guilherme. A voz dos confinados: um estudo comparado entre os contos 'O mar mais longe que eu vejo' e 'Holocausto', de Caio Fernando Abreu. **Anagrama**, São Paulo, n.4, mar/maio de 2011, p.1/9. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35516/38235>>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1996.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GILBERT, Martin. **O Holocausto**: história dos judeus da Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Tradução de Samuel Feldberg e Nancy Rozenchan. São Paulo: Hucitec, 2010.

GIRARD, René. **O bode expiatório e Deus**. Tradução de Márcio Meruje. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

\_\_\_\_\_. O bode expiatório, entre Édipo e Cristo. Tradução de Moisés Sbardelotto. **Instituto Humanitas Unisinos**, 15 mai. 2013. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/520133-o-bode-expiatorio-entre-edipo-e-cristo-artigo-de-rene-girard>>. Acesso em 13 jun. 2017.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luige Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). (1983). **O livro do seminário**: Ensaios. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo: L. R. Editores, 1983.

# *Littera Online*

n. XVIII, 2019

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

RODRIGUES, Odiombar. Pedras de Calcutá: da estrutura ao sentido. **Textura**, Canoas, n.14, julh/dez. de 2006, p.27/33.

Disponível

em:<<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/viewFile/802/626>>. Acesso em 13 jun. 2017.

## O CRIME EM A DEMANDA DO SANTO GRAAL: O EXEMPLO DE LANCELOT

Ana Cristina Alvarenga de Souza\*

Paulo Roberto Sodré\*\*

**Resumo:** Apresenta como objeto de estudo o tema do crime na novela de cavalaria *A demanda do Santo Graal*, a partir da análise da atuação da personagem Lancelot. Pondera acerca das implicações civis, morais e religiosas do cometimento de um delito na vida do cavaleiro medieval, correlacionando-as à representação ficcional na referida obra literária, dado o contexto histórico de acentuada ligação entre o Estado, a Igreja e a Ordem da Cavalaria. Ao valer-se da Filologia, da História Literária, da História e da Jurisprudência (embasada na legislação medieval contida em *Las siete partidas*, de Afonso X), estabelece uma abordagem crítico-literária, subsidiada pelos pressupostos da História Cultural.

**Palavras-chave:** Narrativa portuguesa medieval. *A demanda do Santo Graal*. Crime – Tema literário. Lancelot – Personagem literária.

**Abstract:** This paper presents as object of study the crime in the chivalry novel *The quest of the Holy Grail*, from analysis the character Lancelot. It ponders about the civil, moral and religious implications of a crime in the medieval knight's life and correlating them to the fictional representation in the literary work, considering the historical context and the connection between State, Church and Chivalric Order. By using Philology, Literary History, History and Jurisprudence (based on the medieval book of law *Las siete Partidas*, by Afonso X), this article establishes a critical and literary approach, supported by Cultural History.

**Keywords:** Medieval Portuguese narrative. *The quest of the Holy Grail*. Crime – Literary subject. Galvam – Literary character. Lancelot – Literary character.

Ao tratar da cavalaria no cenário medieval<sup>59</sup>, em específico a partir do século XII, quando esta começa a interligar-se com a nobreza (DUBY, 1989), é importante considerar aspectos que vão além de seu sentido militar, pois se trata de uma instituição resultante da fusão lenta e progressiva de elementos de ordem também política, cultural, ética e ideológica (FLORI, 2005, p. 15), aos quais se acrescentam a conotação social aristocrática e a estreita relação com a Igreja.

---

\* Graduada em Letras (Ufes). Mestranda em Letras (Ufes) e bolsista Fapes. e-mail: ana.cris.as@gmail.com

\*\* Doutorado em Letras (USP). Universidade Federal do Espírito Santo. e-mail: [paulorsodre8@gmail.com](mailto:paulorsodre8@gmail.com)

<sup>59</sup> A periodização da Idade Média que vigora na tradição histórica se estende do século IV ao fim século XV, porém também pode ser compreendida, em seus traços essenciais, como perdurando até o final do século XVIII, tal qual defende Jacques Le Goff (2013, p. 10).

Heitor Megale (1992, p. 19) aponta que “a cavalaria que, em suas origens, era uma organização à margem do sistema foi incorporada ao feudalismo como instituição militar e se nobilitará dentro do regime feudal”, de modo que “surgida das fileiras dos assalariados das casas senhoriais, evoluirá até fazer parte das mesmas”. Essa proximidade com a nobreza implicou restrições quanto aos que poderiam nela ingressar – em especial pela adoção do critério da hereditariedade –, além de influências da ideologia dessa ordem social (FLORI, 2002), tornando o “ser cavaleiro” um símbolo de nobreza e de prestígio. A Igreja, por sua vez, também efetuou incisiva parcela de contribuição no sistema cavaleiresco, estabelecendo para este princípios baseados no cristianismo, com o objetivo de imputar-lhe valores morais e religiosos típicos (como temor e obediência a Deus, fidelidade, pureza, altruísmo), que reforçavam ainda mais a construção de um ideal de luta pela fé cristã.

Inserida em tal contexto sócio-político, religioso e histórico, e procurando representá-lo ficcionalmente, encontra-se a forma literária denominada novela de cavalaria, surgida da metamorfose das canções de gesta (poesia narrativa medieval de temas guerreiros) (MOISÉS, 2006, p. 26) e da prosificação de romances cortesões franceses do século XII (NUNES, 2005, p. 8), marcada genologicamente por uma narrativa que apresenta personagens em ação desenvolvida de modo linear, em geral destituídos de profundidade psicológica.

A novela de cavalaria passou a circular em Portugal, especialmente entre a fidalguia e a realeza, no século XIII, durante o reinado de Afonso III, que patrocinou, recém-chegado de Borgonha, a tradução de uma versão tardia da *Queste del Saint Graal* da *Post-Vulgata*, ciclo da literatura sobre o rei Artur e seus cavaleiros que “integra elementos de proveniência diversa tais como o tema do Graal, a lenda arturiana, os amores de Lancelot e Guenièvre e a história de Tristão e Palamedes, articulados entre si no sentido de formar um conjunto unificado e totalizante” (NUNES, 2005, p. 7).

Os manuscritos franceses da *Queste* originaram a tradução ibérica portuguesa *A demanda do Santo Graal*, que se tornou a primeira novela a ser conhecida no reino. A versão disponível da *Demanda* trata-se de um pergaminho do século XV (manuscrito nº 2594 da Biblioteca Nacional de Viena), cópia de um manuscrito que é cópia do original



do século XIII, o qual já recebeu diversas edições parcelares e algumas tentativas de edição integral interrompidas (NUNES, 2005, p. 11-12). Apenas em 1944, recebeu uma publicação integral, “embora com truncamentos propositados, tendo em vista convicções morais de seu editor, Augusto Magne” (MOISÉS, 2006, p. 29). Mais recentemente, foi publicada a edição de Irene Freire Nunes (2005), que buscou uma divulgação do manuscrito de Viena, por meio do fornecimento de leitura fiel, inclusive pelo intermédio dos recursos aos manuscritos franceses (NUNES, 2005, p. 13).

Acerca da novela em si, é possível dizer que, uma vez fazendo parte do ciclo da *Post-Vulgata*, abarca o mito do Graal de forma cristianizada. O tema, surgido pela primeira vez em Chrétien de Troyes no seu incompleto *Le conte du Graal*, passa de símbolo pagão e profano a elemento eucarístico – “o *Santo Vaso* da Última Ceia onde é recolhido o sangue de Cristo” (NUNES, 2005, p. 8). O fato de ser uma tradução do francês conferiu-lhe algumas modificações, de modo a se enquadrar na realidade histórico-cultural portuguesa. De tal forma, retrata tanto um padrão almejado de sociedade cavaleiresca medieval, que valorizava a religião, a moral e a honra, como costumes pagãos e cortesões (FLORI, 2002). Essa coexistência articulada de interesses religiosos e militares agregou à lenda do rei Artur e ao mito do Graal a ideologia cristã, identificada sobretudo pela marca cronológica e mística do Pentecostes, em uma perspectiva que enquadra esses componentes nos moldes do heroico-cristão (MONGELLI, 1995, p. 17).

Composta por oitenta e oito capítulos, *A demanda do Santo Graal* é marcada pelo ambiente pentecostal e por acontecimentos que o antecedem e o sucedem. Na véspera da festa quando os cristãos comemoram a descida do Espírito Santo após a ressurreição de Jesus, uma donzela chega à corte e leva Lancelot a um mosteiro, no qual encontra Galaaz, que, no dia de Pentecostes, é armado cavaleiro, sendo conhecido por todos como o escolhido, capaz de decifrar e dar fim aos mistérios do padrão de Camalot e do assento perigoso. No mesmo dia, os cento e cinquenta cavaleiros de Artur, reunidos ao redor da Távola Redonda, são agraciados com a aparição do Santo Vaso – o Santo Graal<sup>60</sup> –, proporcionando-lhes miraculosamente grande alegria e deleite. Desejosos por

---

<sup>60</sup> Na *Demanda*, ocorre a glosa do “tópico da busca de um objeto sagrado, o Graal, cuja divulgação foi iniciada por Chrétien de Troyes, em *Percival ou o romance do Graal*, escrito aproximadamente em 1182, na França cortesã. Desde então, um processo crescente de cristianização desse tópico, de proveniência

mais dessa sensação sublime, eles partem, no dia seguinte, em uma busca (proposta e jurada por Galvam) pelo Graal, que se desdobrará em diversos episódios que vão se interligando e compondo a novela. Em outras palavras, pode-se apresentar o enredo como organizado “em torno de três grandes eixos, que têm a ‘demanda’ como núcleo: os preparativos para a busca, a longa romaria dos cavaleiros e o encontro do Vaso Sagrado” (MONGELLI, 1995, p. 50).

A narrativa acompanha alguns cavaleiros em sua trajetória de busca, dos quais se destacam Galaaz – por estar à frente da demanda e, como “sergente de Jhesu Crhsto”, ser o único a ter o privilégio de desfrutar da presença do Santo Vaso novamente –, Persival, Boorz (que, junto a Galaaz, são os únicos que resistem até o final da peregrinação), Lancelot e Galvam. Tais personagens encabeçam os dramas centrais da novela, como o nascimento pecaminoso de Galaaz, cuja paternidade pertence a Lancelot; o relacionamento adúltero entre este último e a rainha Genebra<sup>61</sup>, esposa do rei Artur; e a afloração da natureza maligna e criminosa de Galvam, a partir de sua não desejada participação na demanda, a qual culmina em diversas mortes e infortúnios.

Dada a essência moral e exemplar da novela e a forte ligação com o sacro, refletidas na busca pelo Santo Vaso, a postura assumida pelo cavaleiro (na concepção heroica a ele delegada) é de sumo destaque, levando em conta as obrigações e expectativas em torno dos que exerciam esse ofício. Diante desse quadro de expectativas comportamentais modelares para os habitantes do reino de Camalot, os crimes e impasses éticos ganham uma dimensão dramática na narrativa, permeando-a, em especial porque os cavaleiros, para serem aprovados, deveriam lutar contra sua natureza pecaminosa, isto é, lasciva, uma vez que ainda estariam ligados aos hábitos do amor cortês<sup>62</sup>, não

---

provavelmente celta, começa a ser observado nas obras de seus seguidores e de outros escritores do medievo europeu, entre eles Robert de Boron e Wolfram von Eschenbach. A história dos romances do Graal, com suas variantes, encerra o percurso iniciático de um rapaz, que deixa sua mãe e sai em busca do conhecimento da cavalaria e, sobretudo, de si mesmo. Ao conseguir realizar-se no mundo – torna-se bravo cavaleiro e leal esposo –, depara-se com sua iniciação espiritual, o que ocorrerá no castelo do Rei Pescador, onde lhe será proposto um enigma, o espetáculo do Graal. A reação do cavaleiro diante da visão provará ou não sua maturidade de espírito” (SODRÉ, 2004).

<sup>61</sup> Conforme a versão da obra utilizada, pode haver variação na tradução do nome da personagem para Guinevere.

<sup>62</sup> De acordo com o *Tratado do amor cortês*, de André Capelão, "Amar é uma lei imperativa a que nem o homem nem a mulher poderiam furtar-se" (2000, p. lv), portanto, não se deveria negar aos seus suplícios, ainda que estes se sobrepujassem à moral.

procriativo, combatidos pela Igreja representada pelo narrador provavelmente clerical. Assim, na novela se percebem dois aspectos do combate moral cristão: por um lado, a crítica à cultura cortês que estimulava o adultério, a luxúria e, em termos genéricos, a mundanidade; por outro, a exortação à castidade, à fidelidade e à honra cristianas.

Nesse sentido, nosso trabalho pretende examinar o conceito e a expressão do crime na novela, observando a representação do perfil de cavaleiro criminoso na *Demanda*. Para tanto, este estudo se baseará em fontes historiográficas e jurídicas, de modo que possamos compreender a noção de criminalidade da época. A fonte de referência para análise do perfil do cavaleiro (assim como seu posicionamento em relação ao crime) consiste no livro da legislação medieval peninsular ibérica *Las siete partidas*, de Afonso X, produzido durante o século XIII e que possibilita, em que pese o fato de não ter sido outorgado na época, o acesso a “informações fundamentais para compreensão da cultura, das instituições e do cotidiano peninsular medieval” (SODRÉ, 2009, p. 152), ao reconhecer e recolher as leis conhecidas e usadas até então e estabelecer um modelo de vida para a sociedade da época em concordância com os princípios morais e religiosos, apresentando, em cada uma de suas sete partes (ou partidas), direcionamentos acerca de “usos e costumes do povo, cerimônias, luxos, festas, rituais, sinais próprios dos grupos sociais com relação à Igreja e ao governo, à guerra e à paz, à prisão<sup>63</sup>” (LÓPEZ ESTRADA; GARCÍA-BERDOY, 1992, p. 11), apenas para citar alguns.

## **O crime na concepção medievalista da *Demanda***

De acordo com a “Partida segunda” de *Las siete partidas*, as quatro principais virtudes de um cavaleiro deveriam ser “cordura” (prudência), “fortaleza” (força), “mesura” (moderação) e “justicia” (justiça), sendo necessário que em seu proceder ele fosse forte e corajoso, mas, ao mesmo tempo, manso e humilde, exercendo fidelidade a sua lei e reconhecendo a grandeza de Deus e a necessidade de sua providência e de sua misericórdia (AFONSO X, 1992, p. 197-198).

---

<sup>63</sup> No original: “usos y costumbres de las gentes, ceremonias, faustos, galas, rituales, signos propios de los grupos sociales en relación con la Iglesia y el gobierno, la guerra y la paz, el cautiverio”.

A valorização das virtudes e do auxílio divino no exercício dos deveres de cavaleiro também é apontada n’*O livro da ordem de cavalaria*, escrito por Ramon Llull e datado do século XIII. Nele, encontramos a informação de que, além das virtudes já citadas, era preciso possuir também “sabedoria, caridade, lealdade, verdade, esperança, esperteza” (2000, p. 31), “fé e temperança” (p. 89).

A partir desses requisitos necessários para ser um bom cavaleiro, pode-se notar a importância conferida à honra, à retidão de caráter e ao valor da palavra empenhada, de forma que os cavaleiros deveriam representar muito mais que bons combatentes, sendo exemplos de homens confiáveis, dignos e adeptos e defensores da moral e dos bons costumes da época. No caso específico da *Demanda*, os cento e cinquenta homens que compuseram a Távola Redonda e partiram à procura do Graal após desfrutarem de sua presença no dia de Pentecostes, receberam, antes de iniciarem a busca, uma advertência de um “homem velho” que chegou ao palácio, dizendo:

– Cavaleiros da Távola Redonda, ouvide! Vós havedes jurada a demanda do Santo Graal. E Naciam o ermitam vos envia dizer per mim que niũ cavaleiro desta demanda nom leve consigo dona nem donzela, senam fará pecado mortal. E nom seja tal que entre se riam for bem menfestado, Ca em tam alto serviço de Deus como este nom deve entrar se nam for bem menfestado e bem comungado e limpo e purgado de todolos cajões e de pecado mortal (A DEMANDA, 2005, p. 42).

Essa passagem evidencia algumas condições exigidas dos que ingressaram na demanda, sendo a principal delas a pureza, haja vista a seriedade do compromisso estabelecido com tal ordenança divina. Merece destaque também a relevância da advertência de um ermitão e do valor da palavra ao se efetuar o juramento, “pacto sagrado com Deus, com o Rei e com a Cavalaria” (MONGELLI, 1995, p. 17), que funcionará como fio condutor para o desdobramento das diversas aventuras ao longo da novela.

Por aventura, uma das palavras-chave da narrativa, entende-se “acontecimento imprevisto e maravilhoso” (MAGNE, 1944, p. 96), que exige a condição de não estar em pecado mortal, pois também se traduz em “‘demonstrações’, ‘sinaes’ e ‘significações do Santo Graal’ [...] com finalidade ‘penitencial’ e/ou didático-moralizante” (MONGELLI, 1992, p. 75). De tal modo, pode-se compreender as dificuldades encontradas pelos representantes do rei Artur para manter a promessa

realizada, na medida em que teriam de resistir às tentações e vencer as armadilhas provocadas pelas práticas mundanas e contrárias à nova finalidade da ordem que serviam: a demanda do santo cálice.

Embora houvesse uma busca pela adequação dos cavaleiros ao perfil heroico que subsiste às tentações, todos possuíam fraquezas e, em algum momento, falhavam, sobretudo se ponderado que, inicialmente, estavam imbricados à instituição da cavalaria práticas e costumes pagãos e cortesias que, apesar da ação dos clérigos de cristianizá-los, não foram dissipados por completo em sua essência profana (FLORI, 2002). E é justamente nesse cenário turbulento de lutas internas e externas, envolvidas pelas concepções primordialmente religiosas da *Demanda* e articuladas aos planos celestial e terreno, que o cavaleiro se vê confrontado pelo cometimento do crime.

Etimologicamente, a palavra crime é aproximada a delito, que "deriva de *facere* (fazer) mal, porque causa dano a outra pessoa", e ignominia, derivada de "*flagitare* (intentar seduzir); é corrupção libidinosa pela qual alguém faz dano a si mesmo", sendo que estes dois são considerados "a origem de todos os pecados<sup>64</sup>", de acordo com o livro *Etimologías*, de Isidoro de Sevilla, autor do século VII (1993, p. 529). Uma segunda definição, fornecida pelo *Dicionário escolar latino-português*, de Ernesto Faria (1988, p. 147), atribui ao termo *crimen* o significado de "decisão, decisão judicial, e depois: objeto da decisão, queixa, acusação". Em vernáculo, a palavra crime é definida como "ato condenável, de consequências funestas ou desagradáveis, digno de repreensão ou castigo", de acordo com o *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha (1994, p. 227).

Todas essas acepções podem ser aplicadas no contexto da novela de cavalaria, uma vez que também se correlacionam à definição de crime conferida por Afonso X em *Las siete partidas*: "malefícios, ações perversas, maldades que os homens fazem, pelas quais merecem receber pena<sup>65</sup>" (1992, p. 363). Esta definição se encontra na "Partida sétima", destinada a tratar, especificamente, das questões criminais e de suas respectivas

---

<sup>64</sup> No original: "deriva de *facere* (hacer) un mal, porque causa daño a otra persona"; "*flagitare* (intentar seducir); es corrupción libidinosa por la que uno se hace daño a sí mismo"; "el origen de todos los pecados".

<sup>65</sup> No original: "malfetrías, acciones perversas, maldades que los hombres hacen, por las que merecen recibir pena".

penalidades, objetivando combater as práticas perversas e imorais, pois assim como as demais partidas da obra, consente com a conduta moral e religiosa cristã.

A sétima Partida se ocupa fundamentalmente do Direito penal e serve como encerramento do código, reunindo os assuntos que convêm mencionar em uma obra desta categoria [...] o legislador se refere às transgressões nos dois sentidos e, às vezes, encontra justificativa aos casos em que supõe limites [...] O que dá mais a dizer ao legislador são as questões nas quais intervém o amor [...] Logo, segue com os dispositivos da informação judicial (prisões, torturas e penas) [...] E encerra a obra com uma parte em que o legislador apresenta a consciência linguística da lei, a qual segue uma recapitulação dos princípios e doutrinas que apóiam a moral da magna construção legislativa<sup>66</sup> (LÓPEZ ESTRADA; GARCÍA-BERDOY, 1992, p. 363).

Contudo, logo no prólogo de *Las siete partidas*, observa-se o posicionamento de Afonso X como sendo de obediência e de temor em relação ao divino no tocante ao cumprimento de seu desígnio como rei, ou seja, “As *Partidas* começam com uma submissão do rei Afonso X a Deus, seguida de uma declaração em que manifesta a vontade de escrever um Direito que mantenha os povos em justiça e paz<sup>67</sup>” (LÓPEZ ESTRADA; GARCÍA-BERDOY, 1992, p. 61). Trata-se, portanto, da aplicação do Direito canônico, que exprimia seriedade tanto em sua elaboração como na expectativa de seu cumprimento, almejando alcançar um modelo irrepreensível de sociedade medieval cristã.

Dessa forma, os crimes no período centro-medieval consistiam em atos que transgrediam a legislação e, além dela, intentavam contra a honra, a moral e os princípios estabelecidos pela Coroa e pela Igreja. Esses atos, frequentemente, eram motivados por “duas coisas que fazem os homens errar muito<sup>68</sup>” (ALFONSO X, 1992, p. 363): “olvido”

---

<sup>66</sup> No original: “La séptima *Partida* se ocupa fundamentalmente del Derecho penal, y sirve como cierre del código recogiendo los asuntos que convenía mencionar en una obra de esta categoría [...] el legislador se refiere a las transgresiones en los dos sentidos, y a veces encuentra justificación a estos casos que supone límites [...] Lo que da más que decir al legislador son las cuestiones en las que interviene el amor [...] Luego sigue con el aparato de la información judicial (prisiones, torturas y penas) [...] Y cierra la obra una parte en la que el legislador se plantea la conciencia lingüística de la ley, a la que sigue una recapitulación de los principios y máximas que apoyan la moral de la magna construcción legislativa”.

<sup>67</sup> No original: “Las *Partidas* comiezan com una sumisión del Rey Alfonso X a Dios, seguida de una declaración em la que manifiesta la voluntad de escribir um Derecho que mantenga a los pueblos em justicia y paz”.

<sup>68</sup> No original: “dos cosas que hacen a los hombres errar mucho”.

(esquecimento) e “atrevimiento” (atreuimento), pois o primeiro impedia que se dessem conta do comportamento errôneo e o segundo dava ousadia para cometer aquilo que não se devia, permitindo o uso do mal “de maneira que os torna naturais, recebendo neles prazer<sup>69</sup>” (p. 364). Daí a necessidade de o legislador impor os limites sobre os feitos considerados impróprios e soberbos, de modo que fossem “punidos friamente<sup>70</sup>” (p. 364), para que os responsáveis por esses atos recebessem a pena merecida, servindo de exemplo aos demais.

Dentre os crimes abordados pelo rei, encontram-se “ifamamiento” (difamação), “falsedad” (falsidade), “homicidio” (homicídio), “fuerza” (força), “robo” (roubo), “hurto” (furto), “traición” (traição) e “adulterio” (adultério), destacando que estes dois últimos são apontados como “um dos maiores erros e injúrias em que os homens podem cair” (p. 368) e “um dos maiores erros que os homens podem fazer<sup>71</sup>” (p. 401), respectivamente.

Observado que o crime apresenta implicações civis, morais e religiosas, a figura do cavaleiro não permanece indiferente às tais; pelo contrário, sofre bem mais intensamente seus efeitos do que os demais cidadãos, pois, como afirmou Llull (2000, p. 17) “se és cavaleiro, tu recibes a honra e a servidão que convém aos amigos de Cavalaria. Porque quanto mais nobres princípios tens, mais obrigado a ser bom e agradar a Deus e às gentes estás”.

No que diz respeito à *Demanda*, a realização de um ato criminoso, infração passível de pena e malquista aos olhos da sociedade, não só faria o cavaleiro colidir com as normas a ele estabelecidas, como também o afastaria do propósito da demanda, haja vista que o requisito básico para fazer parte dela era apartar-se do pecado, observada a concepção teocêntrica de um tempo em que política e religião operavam em concordância.

Mas os signaes e as significanças do Santo Graal nom parecem ao pecador nem a homm que é envolto nos sabores do mundo. E por em se vos nom mostram já, ca vós sodes desleal pecador. E nom devemos

---

<sup>69</sup> No original: “de manera que se les torna com en naturaleza, recibiendo en ello prazer”.

<sup>70</sup> No original: “escarmentados crudamente”.

<sup>71</sup> No original: “uno de los mayores yerros y denuestos en que los hombres pueden caer”; “uno de los mayores yerros que los hombres pueden hacer”.

cuidar que as aventuras que ora correm sam de matar cavaleiros nem outros homêes. Já desto nom veerá hoem viir aventura, ante serem as cousas que se mostraróm aos homêes bõos significança das outras cousas, Ca as cousas celestiaes Sam escondidas, que já mais coração mortal nom as poderá conhecer se pólo Santo Espírito nom é (A DEMANDA, 2005, p. 129).

É possível deprender, portanto, que o ofício cavaleiresco implicava uma ambivalência, já que por meio dele o cavaleiro podia alcançar, por um lado, reconhecimento pela autoria de feitos nobres e por defender a justiça, como também podia, por outro lado, ser despojado de toda essa glória, marcando-se pela vergonha e desonra, caso fracassasse em sua luta contra o vício. Em outras palavras,

Porque assim como pela honra devem ser mais louvados, porque a honra mais está neles que em outros homens, assim na desonra devem ser mais difamados que outros homens, porque pela sua fraqueza ou traição são mais fortemente deserdados reis e príncipes e altos barões, e são perdidos mais reinos e condados e outras terras, que pela fraqueza e traição de quaisquer outros homens que não sejam cavaleiros (LLULL, 2000, p. 87).

A maneira de lidar com as expectativas e de enfrentar – ou contornar – as transgressões variavam segundo o cavaleiro. Na reunião em Camalot, antes de os cavaleiros saírem na busca pelo Graal, um crime é exemplificado: trata-se de um ato praticado pelo cavaleiro de Iriãs, “mui fidalgo e bõo cavaleiro d’armas e de mui grande nomeada e mui bem vestido” (A DEMANDA, 2005, p. 24), que se suicida, pois “leixouse cair da freesta e quebrou-lhe o pescoço” (p. 25). Além do suicídio, ele já havia cometido luxúria incestuosa (seduziu mãe e irmã) e ira (matou pai e irmão que tentaram defendê-las), aumentando-lhe o número de transgressões, cuja punição é expressada simbolicamente, uma vez que, ao morrer, do cavaleiro “lhe saía pela boca e pelos nareces chama de fogo tem forte como se fosse de ùũ forno aceso”, o que significa que queimaria infernalmente por seus pecados hediondos.

Menos radicais que o cavaleiro incestuoso e irado, outros frequentadores da prestigiada corte arturiana cometeram também seus crimes, em geral conduzidos pelo desejo amoroso, pela ganância, pelo atrevimento. Dentre eles, destacamos um personagem querido e bem afamado na tradição cavaleiresca antes de sua cristianização



operada na *Demanda*: Lancelot, o melhor cavaleiro do mundo e exemplo máximo de homem cortês.

## **Lancelot: uma personagem, dois desvios**

Iniciada a demanda pelo Santo Vaso, os representantes de Artur são provados de diversas formas e confrontados em suas fraquezas e debilidades, o que os colocava em uma luta constante contra sua natureza pecaminosa, a fim de se tornarem merecedores de alcançar o Graal. Um exemplo da Távola Redonda, que se sobressai pelas violações que comete, é Lancelot. A excelência de seu desempenho como cavaleiro acentuava-se pela proximidade com o rei Artur, ao ser seu amigo estimado e vassalo de confiança, de forma que se encontrava em um patamar acima da média, aumentando-lhe a responsabilidade pelos delitos e pelo peso das consequências.

Vale notar que essa personagem também está presente e ganhou fama e prestígio em romances cortesões de temas arturianos produzidos por Chrétien de Troyes<sup>72</sup>, sendo estes *Érec et Enide*, *Cligés ou la fausse morte*, *Lancelot le chevalier à la charrette*, *Yvain le chevalier au lion* (relacionados ao ciclo amoroso) e *Perceval* (correspondente à aventura mística, mas inacabado), conforme assinala Jean-Pierre Foucher (1991, p. 19). Embora possa ser considerado o “pai do romance arturiano”, não se deve atribuir-lhe a autoria de todas as narrativas com essa temática: o que se ressalta é a prodigiosa influência de suas obras, que afetou o estilo de muitos de seus sucessores franceses (LOOMIS, 2000, p. 66).

Uma vez inseridos em um contexto ficcional, em que pese o cristianismo da época, de sobrevivências pagãs e cortesia, no qual o cavaleiro não deveria “apenas ser um audacioso soldado e um fiel vassalo”, mas também deveria “aumentar seu valor humano pelo amor de sua dama, por suas virtudes de homem da corte” (FLORI, 2005, p. 163), seus padrões comportamentais mundanos eram aceitos, até mesmo porque configuravam

---

<sup>72</sup> Acerca do autor, assim como acontece com a maioria dos escritores medievais, pouco se sabe a seu respeito, de forma que o que se conhece é inferido a partir daquilo que escreveu. Possivelmente nascido em Troyes, localizada na região de Champagne, por volta do ano de 1135, foi um grande poeta e romancista, detentor de uma arte expressiva e inventiva (FOUCHER, 1991, p. 21).

o ideal cavaleiresco profano e de moral ambígua (FLORI, 2002, p. 197). Na *Demanda*, no entanto, substituídos os valores da cortesia amorosa pelos da espiritualidade cristã, Lancelot é redesenhado em sua concepção, de maneira que suas façanhas de cavaleiro cortês, que visavam a enobrecê-lo, tornam-se aventuras voltadas para um propósito espiritual (ZIERER, 2012, p. 39), do qual, contudo, ele se distancia. Seu envolvimento e sua entrega a um amor condenável e prevaricador o desqualificam para cumprir as aventuras do Graal, uma vez que “acima de tudo é preciso que seja, desde o nascimento até a morte, virgem e casto, tão totalmente que não tenha amor por uma dama” (LANCELOT, 2007, p. 107).

Nesse sentido, trata-se de um personagem a partir da qual se percebe nitidamente na novela o contraste entre o propósito original cortês de suas qualidades, vaidoso e sensual – para uma concepção cristã de mundo –, e o místico, humilde e casto. Tal reconfiguração da narrativa e da personagem legadas por Troyes não apenas indica a dimensão cristã, mas enriquece sua composição: em vez de homens belos e honrados na cultura cavaleiresca da refinada corte, tem-se pecadores que oscilam dramaticamente entre o vício e a virtude cristã.

Uma breve análise caracterológica de seus principais traços, no contexto da *Demanda*, mostra Lancelot como um homem que “oscila entre a fidelidade ao rei como cavaleiro, à rainha como amante e ao plano religioso, em que sua participação fica dependente daquela primeira fidelidade” (MEGALE, 1992, p. 101) e que, embora tentasse se enquadrar nos parâmetros da demanda, permanecia preso na ambiguidade do amor à Genebra e do apreço a Artur (MONGELLI, 1992, p. 71). Nessa hesitação, acabou optando por dar vazão à cortesia amorosa que, em termos cristãos, se reduz aos desejos carnavais, e por manter, coerentemente a sua figura de vassalo da “cavalaria do amor” (CAPELÃO, 2001, p. 99), o relacionamento amoroso, em termos cristãos, adúltero, com a esposa do rei. Conforme consta no romance cortês dedicado à Lancelot<sup>73</sup>, tal posicionamento reitera sua fidelidade ao sentimento que mantém pela rainha, já que

---

<sup>73</sup> Trata-se de uma obra de autoria anônima, datada do século XIII (aproximadamente 1220-1225), integrante de um ciclo conhecido como ciclo do Lancelot-Graal e que aborda a vida do cavaleiro Lancelot - sua infância, suas façanhas e proezas, seu amor pela rainha Genebra e seu fracasso final (MICHA, 2007, p. vii-ix).

Lancelot é o melhor cavaleiro do mundo [...] mas o seu valor como cavaleiro é inspirado e alimentado pelo desejo de conquistar a rainha Guinevere e, depois, permanecer a seus olhos como um herói fora do comum. Ele encarna o ideal cortês em que bravura e amor estão intimamente unidos e em que cada um encontra no outro sua fonte de vida. Aqui um magnífico amor humano se coloca acima das leis morais e religiosas (MICHA, 2007, p. x-xi).

Todavia, não raro, sua consciência pesava, justamente pela ciência da transgressão cometida, reafirmada pelas várias advertências acerca de sua conduta pecaminosa que recebia em forma de visões, das quais se destaca uma em que Lancelot aparece em companhia da rainha, no inferno:

– Ai, Lançarot! Tam mao foi o dia em que vos eu conhoci! Taes sam os galardões do vosso amor! Vós me havedes metuda em esta grande coita em que veedes; e eu vos meterei em tam grande ou em maior, e pesa-me muito, ca pero eu som perduta e metuda em gram coita do Inferno, nom querria que aveesse asi a vós, ante querria que aveesse a mim, se Deus aprouvesse (A DEMANDA, 2005, p. 162-163).

Além desse tipo de aviso, o cavaleiro também era admoestado pelo *homem bõõ*, um dos ermitões que atuam na narrativa com o intuito de orientar os cavaleiros no caminho da virtude:

– Lançarot, ora podedes veer que sodes escarnido e que morreredes a ihonta e a door se nam leixardes a maa vida que até aqui mantevestes, e ainda vos Nosso Senhor mostrara melhor talam ca outro homem, que vos chama a si per tam fremosos milagres e per tam fremosas demonstranças (A DEMANDA, 2005, p. 169).

A dúvida entre abandonar o pecado ou prosseguir nele acompanha o preferido de Genebra durante a maior parte da narrativa, de modo que a influência feminina da rainha “coloca o cavaleiro perante a contradição entre o código e os atos, entre o seu renome o seu comportamento efetivo” (NUNES, 1999, p. 78), caracterizando-o como um personagem paradoxal, inconstante e significativamente atormentado.

Outro aspecto que chama a atenção é o fato de que parece ocorrer uma dificuldade do anônimo autor/tradutor da novela em expor o lado indigno de Lancelot.

Ainda que, logo no início da narrativa, este seja dado como pecador por ter gerado em Amida, filha do rei Peles, um filho natural, Galaaz (“Ca Deus, que te fez nascer em tal pecado como tu sabes” [A DEMANDA, 2005, p. 22]), observa-se “a atitude ambígua de contornar a verdade acerca de Lançalot, sempre que alguém, de alguma maneira, se refere a ele” (MONGELLI, 1995, p. 117). Percebe-se que há maior propensão para lhe exaltar as qualidades do que para denunciar seus delitos e falhas; a hesitação em admitir estes últimos revela possivelmente o respeito e a admiração que o título de “melhor cavaleiro do mundo” e, sobretudo, de pai do “sergente de Jesu Cristo”, Galaaz, lhe conferem, haja vista que ele foi responsável por gerar aquele que dará cima às maravilhas de Logres (A DEMANDA, 2005, p. 30). Isso, no entanto, não anula sua condição fundamental de pecador e de cavaleiro aquém dos propósitos divinos no contexto pentecostal da novela do Graal. Ao mesmo tempo em que tais traços caracterológicos evidenciam a fragilidade de Lancelot, que atua involuntariamente do exercício afetivo a que ele se sente preso por fidelidade à cortesia amorosa, eles contribuem para apresentar a ruptura com o idealizado perfil heroico de cavaleiro cristão exaltado, proposto e exortado pela *Demanda*. Nessa narrativa exemplar, ocorre, assim como vimos, um rebaixamento da imagem de herói atribuída a Lancelot.

Nos tradicionais romances cortesês, tais quais nas canções amorosas trovadorescas, ambientados em um cenário refinado, primaveril e festivo que favorecia o amor sensual e livre das amarras contratuais e linhagísticos do casamento, os apelos da dama casada, que só poderia amar fora do matrimônio, e o predomínio da cultura laica e mundana (FLORI, 2002, p. 197), o comportamento adúltero e de herança pagã adotado por Lancelot era não apenas permitido, mas incentivado, caracterizando-o como exemplo excelente de cavaleiro sujeito à cortesia. Isso porque “a doação de si que ele faz à sua dama comporta, de acordo com o código do amor cortês, submissão à vontade dela, adoração perpétua. A paixão impele o amante a superar-se, mas também tem finalidade em si mesma e encontra na posse carnal a plena realização” (MICHA, 2007, p. xi).

Todavia, pelo fato de a Igreja cristã se opor aos ideais cortesãos divulgados pelos textos trovadorescos, líricos ou narrativos – o que resultou em perseguição clerical contra alguns poetas das cortes do sul francês, a famosa região provençal –, ocorreu, como

já mencionado, uma cristianização dos romances arturianos, durante o momento histórico em que aquela instituição religiosa “decide incorporar elementos laicos ou pagãos antes que reprimi-los, aproveitando-os naquilo em que se aproximam dos preceitos cristãos” (MONGELLI, 1995, p. 22), visando a enaltecer estes e a diluir aqueles. Assim, o graal passa a ser o cálice em que se depositou o sangue de Cristo; a vassalagem amorosa passa a ser um ato adúltero; as façanhas bélicas dedicadas ao enaltecimento junto à dama amada passam a ser um ato de vaidade. As virtudes cortesias, portanto, são traduzidas como exercício de mundanidade. Tornam-se delitos e crimes, haja vista sua dimensão pecaminosa.

Como vimos, dentre os crimes previstos na “Partida séptima”, dois podem ser destacados e aplicados ao cavaleiro: a traição e o adultério. Esses atos refletem não apenas a infração à legislação humana, mas o rompimento com os princípios divinos, dado o compromisso assumido por eles seja no instante do juramento da demanda: “Entam foi ficar os geolhos ante o livro e jurou que se Deus o guardasse de mal e o guiasse, que manteria esta demanda ão ano e ão dia e mais se mester fosse e que já mais nom tornaria aa corte ataa soubesse *a verdade do Santo Graal, se o podesse saber* em algũa guisa” (A DEMANDA, 2005, p. 44), seja no momento em que ingressaram na ordem de cavalaria. Tais infração e ruptura ilustram o fracasso de Lancelot em resistir à frágil e viciosa natureza do homem, a fim de alcançar as recompensas celestiais.

A traição, tratada no Título II da “Partida séptima”, apresenta-se como “a pior e a mais vil coisa que se pode ter no coração do homem<sup>74</sup>”. O termo significa o ato de “um homem trazer [trair] a mal um outro, parecendo que lhe faz bem<sup>75</sup>” (AFONSO X, 1992, p. 368), e ocasiona um crime duplo, pois a prática do adultério acarreta a traição, de que, segundo Mongelli (1992, p. 70) “saem lesadas tanto a moral da Igreja quanto a ética da Cavalaria”.

A deslealdade de Lancelot causa espanto e decepção em todos aqueles que tomam conhecimento de sua atitude infiel, inclusive no rei, que foi o maior afetado pela traição do cavaleiro, mesmo considerando o peso e a inevitabilidade da “força d’amor”:

---

<sup>74</sup> No original: “la más vil cosa y la peor que puede caer en corazón de hombre”.

<sup>75</sup> No original: “traer [traicionar] um hombre a outro, bajo semejanza de bien, a mal”.

– Certas, se assi é que Lançalot ama Genevra, eu bem sei que nom é de seu grado mas força d’amor lho faz, que sol fazer do mais cordo homem do mundo sandeu e do mais leal cavaleiro desleal. E por ende nom sei que vos diga, ca nom cuidava em nem ùa guisa que atam bõ cavaleiro como aquel soubesse assacar traçom (A DEMANDA, 2005, p. 463).

Outra consequência da traição ao rei diz respeito ao envolvimento de outros cavaleiros no ato criminoso, por exemplo, Galvam, sobrinho de Artur, quando este toma ciência do adultério da rainha com Lancelot e, mesmo diante do fato grave, escolhe não expô-lo ao rei:

Quando esto ouvio Galvam foi tam espantado que de ùa Gram peça nom pôde falar. E quando falou, disse: – Senhor, nom sei que i diga, fora tanto que o nom posso creer em nẽña guisa, que tam boo cavaleiro como Lancelot fizesse treaçom. E, se el i errou, bem sei que per gram força d’amor foi que do mais leal cavaleiro do mundo faria ligeiramente treedor. [...] – Se Deus me ajude, disse Galvam, eu som aquele que já mais nom no creerei, taa que o saiba mais verdadeiramente ca per estas pinturas. E por esso me calarei ainda (A DEMANDA, 2005, p. 214).

A omissão, nesse caso, implica participação cúmplice de Galvam no ato de infidelidade contra Artur.

Já o adultério, em específico, presente no Título XVII, é apontado como “erro que o homem faz fornicando conscientemente com mulher que é casada ou desposada com outro<sup>76</sup>” (ALFONSO X, 1992, p. 401), e compreende a raiz da queda de Lancelot. Ao primar pela devoção de seu amor à Genevra, mantém-se nos moldes da *fin’amors*, representando o típico perfeito cavaleiro presente nos romances de Chrétien de Troyes: “bravo no combate, mas também amante cortês e fiel, sublimado pelo amor, insensível ao charme de todas as mulheres que se oferecessem a ele, porque sua paixão pela rainha é total, absoluta, sem divisão” (FLORI, 2005, p. 166). Deste modo, seus grandes feitos cavaleirescos e a enorme estima por Artur não bastam para reduzir a “força d’amor” a que se sente sujeito.

E quando virom que nom podiam per si saber rem, chamarom Margaim e rogarom-lhe que lha fizesse entender [...] – Sobrinhos, por me

---

<sup>76</sup> No original: “yerro que hombre hace yaciendo a sabiendas con mujer que es casada o desposada con outro”.

creerdes mais do que vos quero dizer, juro-vos por estes sanctos que nom mentirei de quanto vos desta estória disser. Entom lhes começou a contar fazenda de Lancelot e da rainha, como se amavam ambos. – E por esto, disse ela, o desamei mortalmente dês que o soube e desamarei mentre viva, ca maior pesar nom me poderia fazer como fazer tal escarnho a tam alto homem como meu irmão e amar-lhe sua molher e jazer-lhe com ela (A DEMANDA, 2005, p. 213).

No que tange às fragilidades de caráter – que também constituem, por consequência, transgressões aos princípios da ordem de cavalaria –, são ressaltadas a falta de sabedoria e a de humildade, uma vez que, mesmo sabendo das violações e do elevado grau de imprudência que cometiam, falhava em se abnegar dos vícios. Além disso, confiando em suas próprias forças, seguia seus desejos e mantinha-se indiferente às advertências de cunho religioso, denotando preferência pela satisfação da vontade individual em detrimento do objetivo comum. Em outras palavras, possuía “todo o valor e toda a bravura que se pode esperar de um homem corrompido” (LANCELOT, 2007, p. 161).

Vale destacar também, e talvez como a mais significativa fraqueza no contexto da *Demanda* para esse personagem, a incapacidade de arrependimento, pois a prática criminosa sem contrição posterior aumentava a gravidade do ato como forma de transgressão à lei dos homens e à lei de Deus, e que, em maior ou menor grau, influenciou tanto no fracasso individual em cumprir o desígnio religioso, como no desejo de manter de pé o reinado arturiano.

Esta “anti-heroicização” atribuída a Lancelot como personagem integrante de uma narrativa moral o coloca em posição contrária ao modelo comportamental exemplar da Idade Média central que deveria ser seguido, o que evidencia o intuito da novela de “exortar os leitores à prática das virtudes cristãs” (MOISÉS, 1998, p. 41). Desta maneira, a prática do crime pelo cavaleiro exerce sobre ele significativa condenação, de forma tal que a negligência ao compromisso divino não permanece impune. Ao se afastar do propósito espiritual da demanda, é privado da honra que a excelência em seu desempenho cavaleiresco lhe proporcionava e torna-se alvo de desgraças e hostilidades até o momento de sua morte – morte esta que não eram apenas de ordem física, mas social e espiritual,

tendo em vista que falhara na manutenção de uma conduta pura e livre de reprimendas, não mantendo o prestígio de seu nome nem alcançando, portanto, a salvação.

Alternando entre a finalidade moralizante, a partir de princípios religiosos cristãos, e os objetivos lúdicos e estéticos para fins de entretenimento, tanto para os receptores da época como para os contemporâneos, *A demanda do Santo Graal* encontra-se estruturada na forma literária da novela de cavalaria, para organização da trama voltada para as aventuras desenvolvidas pelos 150 cavaleiros arturianos, detentora de múltiplas células dramáticas, que inter-relacionam ação, espaço e tempo de modo linear. Além disso, o tratamento superficial, quase estereotipado, dado aos personagens, em especial os masculinos, se explica pela valorização dos episódios de desafios e justas capazes de provar a coragem e a destreza no uso das armas, em detrimento de uma observação mais vertical de seus caracteres.

A figura de Lancelot, apresentada como contraditória ao decorrer da narrativa, conflituosa entre o que julga ser e o que é, entre o que aparenta e o que, de fato, é (NUNES, 1999, p. 96) rompe parcialmente o trato superficial dos personagens esperado na novela, na medida em que se envolve com o crime, hesita e sofre suas culpas, o que não condiz com sua prestigiada posição de integrante da Távola Redonda. A infidelidade à ordem de cavalaria e ao compromisso sagrado da demanda o torna indigno, traço que se acentua pela recorrência com a qual os delitos são cometidos, criando um cenário de confrontos e paradoxos, que deve ter aturdido os receptores acostumados com sua nobreza na tradição dos romances corteses.

A complexidade expressada na figura do cavaleiro arturiano reflete a variedade de detalhes e certa riqueza na construção narrativa das novelas de cavalaria medievais, que despertam interesse não apenas pelas tramas bem desenvolvidas e pelos aspectos estilísticos narrativos (certa oralidade na narração; a menção ao livro [ou ao “conto”] em que teria se baseado o narrador para contar as aventuras de Galaaz e seus companheiros; a referência intertextual a diversos romances da época, cujos personagens e respectivos episódios são aproveitados na novela, como o de Tristão, Iseu e Palamedes, etc.), mas igualmente pelos dados que as análises de cunho histórico, filológico, antropológico e psicanalítico são capazes de suscitar. Franco Cardini (1989, p. 67) pontua



que o cavaleiro “continua a ser um herói guerreiro, mas é também, e, sobretudo, um tipo humano que busca uma identidade e uma autoconsciência que lhe escapam”. Tal identidade, reconfigurada nos moldes da transcendentalidade cristã proposta n’A *demanda do Santo Graal*, resulta na procura por aperfeiçoamento físico e moral, traduzida na própria razão de viver dos cavaleiros (MOISÉS, 1998, p. 41).

Ser cavaleiro significava manter um padrão de comportamento adequado aos princípios morais cristãos e cortesãos, implicando fidelidade à ordem de cavalaria, à Igreja, ao rei e, sobretudo, a Deus. Os cavaleiros de Artur, integrantes da Távola Redonda, reconhecidos pelo excepcional desempenho e destreza bélica, ao iniciarem a demanda pelo Santo Vaso, veem-se confrontados pelos anseios de sua natureza terrena e pecaminosa, o que evidencia falhas quanto à integridade do caráter e da pureza moral que almejavam ter. Ao longo das diversas aventuras que vivem, fica cada vez mais claro que a maioria é incapaz de subsistir às tentações e, por isso, sucumbe aos pecados e aos vícios, sendo concedida, ao final, apenas a Galaaz a chance de contemplar novamente o Graal.

Neste cenário conturbado, insere-se Lancelot, representante maculado do heroico perfil cavaleiresco por meio das práticas criminosas (dentre as quais foram destacadas a traição e o adultério), que, ao deparar o conflito entre seus desejos e seus deveres, negligenciou a missão divina do ofício de cavaleiro exortado na novela anônima. As elevadas funções e honrarias que lhe eram delegadas na tradição romanesca cortês assumem posição secundária diante de seus sentimentos e atitudes contrastantes com as virtudes segundo as quais deveria agir. A obstinação em seus atos negativos, somada à falta de contrição pelos crimes cometidos, o conduz a um caminho distante do alcance da graça divina, e bem aquém da glória e da admiração próprias das narrativas cortesãs – isto é, a honra de cavaleiro cortês era a razão para ganhar o *ben* da inigualável dama desejada, como exemplificado pela paixão de Lancelot e de Genebra –, uma vez consumados o fracasso em alcançar os propósitos espirituais da demanda e a opção por permanecer no que, segundo o ermitão no início da demanda, passou a ser considerado erro e pecado: “E Naciam o ermitam vos envia dizer per mim que niũ cavaleiro desta demanda nom leve consigo dona nem donzela, senam fará pecado mortal” (A DEMANDA, 2005, p. 41-42). Deste modo, percebe-se, nessa estratégia narrativa de

rebaixamento de alguns heróis típicos da cultura cortês, a intenção cristianizadora e moralizante da *Demanda*, de resto em acordo com um dos aspectos relevantes da produção literária medieval: o exemplo e a edificação moral.

Os conflitos internos vividos por Lancelot, bem como os dramas que o atormentavam, resultado da consciência de seus crimes, provocaram provavelmente inquietação nos receptores peninsulares – para quem a obra foi traduzida e transmitida na época de Afonso III, um dos grandes mecenas da produção trovadoresca portuguesa –, principalmente pela temática do crime de um homem considerado honrado e que, por vaidade e lascívia, vê seu prestígio derrocado, o que contrasta vivamente com a busca incessante de Galaaz, humilde e perseverante em sua fé pela salvação.

## Referências

A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Irene Freire Nunes. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

A DEMANDA do Santo Graal: manuscrito do século XIII. Texto sob os cuidados de Heitor Megale. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

ALFONSO X, El Sabio. *Las siete partidas*: antología. Selección, prólogo y notas de Francisco López Estrada y María Tereza López García-Berdoy. Madrid: Castalia, 1992.

BÍBLIA Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARDINI, Franco. O guerreiro e o cavaleiro. In: LE GOFF, Jacques (Dir.). *O homem medieval*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1989. p. 57-78.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. rev. e acresc. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Revisão de Ruth Junqueira de Faria. 6. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1988.

FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude (Coord.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Edusc, 2002. 2 v., p.185-199.

FLORI, Jean. *A cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. Tradução de Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005.

FOUCHER, Jean-Pierre. Prefácio. In: TROYES, Chrétien de. *Romances da Távola Redonda*. Tradução de Romary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 7-26.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Ave Maria, 1981.

LANCELOT: Romance do século XIII. Tradução para o francês moderno de Alexandre Micha. Tradução para o português de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LE GOFF, Jacques (Org.). *Homens e mulheres da Idade Média*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2013. p. 9-17.

LOOMIS, Roger Sherman. *The Development of Arthurian Romance*. New York: Dover, 2000.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco; GARCÍA-BERDOY, María Tereza López. Introducción. In: ALFONSO X, El Sabio. *Las siete partidas: antología*. Selección, prólogo y notas de Francisco López Estrada y María Tereza López García-Berdoy. Madrid: Castalia, 1992. p. 9-56.

MAGNE, Augusto. *A demanda do Santo Graal*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944. 3 v. v. 3 (Glossário).

MEGALE, Heitor. *O jogo dos anteparos: a estrutura ideológica e a construção da narrativa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

MICHA, Alexandre. Introdução In: LANCELOT: Romance do século XIII. Tradução para o francês moderno de Alexandre Micha. Tradução para o português de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. vii-xvii.

MOISÉS, Massaud. Novelas de cavalaria. In: \_\_\_\_\_. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 26-29.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. A novela de cavalaria: A demanda do Santo Graal. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. *A literatura portuguesa em perspectiva: Trovadorismo e Humanismo*. São Paulo: Atlas, 1992. v. I, p. 55-78.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. São Paulo: Íbis, 1995.

O'CALLAGHAN, Joseph F. Alfonso X and the Partidas. In: ALFONSO X. *Las siete partidas*. Translation by Samuel Parsons Scott. Edition by Robert I. Burns. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2001. 5 v. v. I. p. xxx-xl.

NUNES, Irene Freire. A Demanda do Santo Graal. In: MEGALE, Heitor; OSAKABE, Haquira (Org.). *Textos medievais portugueses e suas fontes: matéria da Bretanha e cantigas com conotação musical*. São Paulo: Humanitas, 1999. p. 77-99.

NUNES, Irene Freire. Introdução. In: A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. p. 7-14.

SEVILLA, Isidoro de (San). *Etimologías*. Edición bilingüe de Jose Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993. 2 v.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 85-88.

SODRÉ, Paulo Roberto. Fontes jurídicas medievais: o fio, o nó e o novelo. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis; MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho; SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). *Fontes. Série Estudos Medievais*. Araraquara: GT Estudos Medievais-Anpoll, 2009. v. 2, p. 151-167. Disponível em: <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes/fontes.html>. Acesso em: 18 ago. 2015.

SODRÉ, Paulo Roberto. A mínima demanda: sobre o tema do Graal em Meditação sobre ruínas, de Nuno Júdice. *Revista do ISAT*, São Gonçalo, v. 3, p. 89-100, 2004.

TROYES, Chrétien de. *Romances da Távola Redonda*. Tradução de Romary Costhek Abilio. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ZIERER, Adriana Maria de Souza. Virtudes e vícios dos cavaleiros n'A Demanda do Santo Graal. In: MONGELLI, Lênia Márcia (Org.). *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. São Paulo: Humanitas, 2012. p. 37-74.

## ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O CONHECIMENTO DE MUNDO DO LEITOR PARA A SIGNIFICAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO

Cleane da Silva de Lima\*

Luzimar Silva de Lima\*\*

**Resumo:** O texto literário na perspectiva da Estética da Recepção recebe popularidade através da compreensão e do efeito estético provocado no leitor. Assim, a literatura se realiza por meio da leitura, da experiência literária e de vida do receptor, promovendo a fama da obra ao longo do tempo. Desse modo, este trabalho objetiva analisar através da Estética da Recepção a importância do conhecimento de mundo do leitor para construção de sentido do texto literário. Destarte, a base teórica para a realização desta pesquisa tem como prisma Iser(1999), Jauss(1994), Zilberman(1989) e Costa Lima(1979) que estudam a importância do leitor para a literatura. Outrossim, através da recepção e da estética foi possível aprofundar o papel do leitor na história da literatura, pois é ele quem atribui valor, sucesso e significação à obra literária por meio de seu conhecimento e experiência estética.

**Palavras chave:** Leitor. Texto. Estética da Recepção. Conhecimento de mundo.

**Abstract:** The literary text in the Reception Aesthetic perspective become popular through the comprehension and the aesthetic effect caused to the reader. So, the literature is done through the reading, the literary and life experience by the reader, it promotes fame of the work over time. Thus, this work has as objective to analyze through the Reception Aesthetic the importance to know the world of the reader to construct of meaning of the literary text. Therefore, the theoretical base to do this research has as prism Iser (1999), Jauss (1994), Zilberman (1989) and Costa Lima(1979) that study the importance of the author to the literature. Also, through the reception and aesthetic was possible to deep about the reader function in history of the literature, because it is which gives value, success and meaning to literary work through knowledge and aesthetic experience.

**Keywords:** Reader. Text. Reception Aesthetic. World knowledge.

### Introdução

Falar em literatura implica destacar o papel desempenhado pelo leitor em face do lido. A literatura é a arte que chama pelo outro, que o convida a participar dos fatos na construção de sentido e significado imbuído de fruição. Nesse contexto cabe ao leitor atribuir sentido à literatura ao se utilizar de sua cultura, dos costumes, dos fatos históricos e do conhecimento de

---

\* Mestranda do Mestrado Acadêmico em Letras/Literatura pela Universidade Federal do Piauí - UFPI; bolsista FAPEPI; e-mail: necah.lima@hotmail.com

\*\* Mestre do Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI; e-mail: luzilii@hotmail.com

mundo que, muitas vezes, estão relacionados ao texto literário por meio da leitura atenta e cheia de lacunas, a qual promove uma ligação entre leitor/obra/autor, possibilitando a ela destaque e fama através da audiência e do valor lhe atribuído pelo receptor.

Dessa forma, Jauss (1994), em seus estudos, busca a importância da recepção e da popularidade da obra causada tanto em seu período de surgimento histórico quanto ao longo do tempo, através do conhecimento e experiência do leitor, o qual proporciona uma nova ótica sobre o escrito de acordo com a repercussão, ou mesmo a atribuição de sentido à obra consoante o efeito estético de suas experiências, entre outros.

Nessa perspectiva, este trabalho busca analisar através da Estética da Recepção a importância do conhecimento de mundo do leitor- responsável pela vida da literatura- para construção de sentido da obra por meio da experiência e efeitos estéticos que possibilitam a popularidade do texto literário.

Por conseguinte, a Estética da Recepção permite também ao leitor apreender conhecimento através dos textos literários, além de atualizá-los por meio de sua experiência literária e de vida. Desse modo, a literatura também constrói uma visão crítica ao leitor, fazendo-lhe experimentar determinados acontecimentos viabilizados pela ficção.

Nesse sentido, os textos literários recebem interpretações e sentido mediante a cultura do leitor, pois a significação da obra pode mudar ao longo do tempo de acordo com a recepção do público leitor, todavia, nem sempre uma obra terá um público formado no momento de sua criação, em alguns casos, sua popularidade é tardia ao seu surgimento.

## **O leitor como responsável pela vida do texto literário**

É por meio dos estudos do alemão Hans Robert Jauss, professor de literatura, pela Universidade de Constança, que o leitor é tido como elemento primordial para a vida da literatura. Pois, com a apresentação da palestra intitulada *O que é e com que fim se estuda história da literatura?* Jauss apresenta em sua teoria- Estética da Recepção- o leitor como contribuidor e importante para o sentido de um texto. Assim, com a publicação de seu livro *A História da Literatura como provocação à teoria literária*, o autor, através da teoria- a qual se distanciava das demais-, permitiu um novo pensamento sobre o estudo de literatura e análise

da história da literatura, provando o valor e o papel do leitor por meio da interpretação e subjetividade dele para a popularidade e fama do texto literário.

A teoria apresentada por Jauss se diferenciava das demais teorias literárias, do século vinte, pela importância dada a recepção do texto pelo público leitor, criticando principalmente as teorias do Formalismo Russo e do Marxismo, as quais para comprovarem a eficácia do texto, renegavam o leitor a um segundo plano, não atribuindo a ele o reconhecimento merecido, favorecendo apenas a supremacia da obra e do autor. Sendo privilegiada a biografia - como se tudo fosse condicionado ao autor - e o texto tido como completo em seu significado, seja por sua estrutura, forma, estilo, efeitos, entre outros. Não havia a necessidade do receptor para qualificar, e sim sustentar a autonomia do texto, pois este era considerado pronto e completo.

Já a Estética da recepção prova que o texto não se constitui como algo fechado, e sim como algo aberto e possível de ser experimentado pelas impressões do leitor, pela subjetividade e por outras leituras, pois consoante Jauss (1994) a obra provoca a lembrança do já vivido ou lido, isso condicionado pelo diálogo entre aquele que lê e o texto.

As sete teses de Jauss abordam a estética literária e a história literária, sendo que na primeira tese, o autor enfatiza a recepção da obra literária com os seus leitores, em que para ele a história da literatura não se resume a cronologias das obras e dos autores, mas sim, a conexão entre obra e leitor.

A segunda tese versa sobre a experiência literária do leitor, sobre seu conhecimento prévio, despertado pelas experiências de sua vida e de suas leituras mediante o lido. A terceira tese versa sobre o caráter artístico da obra, das expectativas dos horizontes estéticos do leitor e da obra, além do distanciamento estético proporcionado pela obra e seu público leitor.

Na quarta tese o significado e o sentido do texto são formados ao longo do tempo, em que a pergunta da obra é respondida mediante o público leitor, sendo que leitores futuros a atualizam mediante suas vivências. Na quinta tese, a recepção da obra não constitui apenas a uma recepção primeira, mas ela sofre mudanças ao longo do tempo pelo espaço diacrônico em que ela está inserida; na sexta tese deve-se considerar a recepção num espaço sincrônico e diacrônico da obra; já na sétima tese, e última, há a presença dos dois espaços -sincrônico e diacrônico- considerando a vida social do leitor e suas emoções para o sentido da obra literária.

Dessa forma, toda obra escrita será experimentada pelo leitor mediante os seus valores, a sua forma de vida, e seu conhecimento social, que muitas, se aproximam do texto, ou lhe despertam uma nova imagem de vida, significando o texto por suas convicções e seus desejos, pois a arte desperta as vontades pelas emoções desencadeadas pelo ato de lê, satisfazendo-lhe ou não.

A recepção da obra literária, por meio do leitor, ocorre mediante a compreensão, sentido e interpretação apreendidos pelo conhecimento de mundo dele, o qual vai dando significado ao texto através de suas próprias percepções de vida e de várias leituras.

Para Jauss “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza a atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete”. (1994, p. 25). A interpretação do leitor consiste na percepção de verdade sobre o texto, abrangendo visões sobre a obra literária, o que incide no leitor como parte do texto, sendo que este está vinculado à obra, pois é ele que contribui para a significação.

Logo, “a distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética, o caráter artístico de uma obra literária.” (JAUSS, 1994, p. 1). Em muitos casos, quando os conflitos abordados pelo texto divergem da realidade do leitor, ocorre o que Jauss chama de distância estética, que fará o receptor construir uma nova percepção sobre sua vida, atribuindo à obra valor artístico e literário.

Assim, a interpretação e compreensão da obra literária pelo leitor se realizam pelo valor significativo e subjetivo dela, pois nem sempre o texto se mostrará como novidade ou algo prévio, podendo se manifestar como desconhecido, forçando-lhe a entendê-lo, por não abordar aquilo que o receptor já conheça, ou mesmo ser contrária aos valores e normas culturais dele, já que os horizontes de expectativa tanto da obra quanto do leitor se chocam, havendo uma percepção e alargamento de conhecimento do receptor para dentro da obra ou resistência dele, construindo uma nova visão crítica perante o que foi lido e de si mesmo.

A obra literária pode despertar sensações e emoções por meio da leitura, pois os leitores estão à procura de novas aventuras, da expectativa, da surpresa, e muitas vezes de como a história se tornará impactante, pois o fato de impressionar o público será experimento pelo



efeito que a obra causa nele, podendo, então, romper com o que já se conhecia ou mesmo provocando uma nova percepção daquilo que tinha como ideológico em si, já que a obra contenta ou não o leitor, fazendo-lhe investigá-la, construindo assim, seu sentido.

Consoante Compagnon (1999, p. 139) “A abordagem objetiva, ou formal, da literatura se interessa pela obra; a abordagem expressiva, pelo artista; a abordagem mimética, pelo mundo; e a abordagem pragmática, enfim, pelo público, pela audiência, pelos leitores.”. O texto está conectado com a ideia de produção realizada pelo autor, de mimese pelos assuntos verossímeis as condições humanas e sua recepção que se faz pela compreensão e fascínio dos leitores ao adentrarem no texto com sua forma de pensar e agir.

Muitas vezes, o leitor é condicionado pelos fatores econômicos, morais e culturais de sua realidade com a da obra, sendo que este analisa os aspectos sociais encontrados nela mediante seu período de surgimento, porém, em alguns casos, relacionados com os de sua vida, construindo juízos sobre ela. Jauss (1994, p. 08), afirma que a qualidade de uma obra literária acontece através “[...] dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade”.

A recepção do texto por parte do leitor está intrínseca na experiência estética e como este reage a ela, seja pelos traços, pela linguagem, pelas emoções, sensações e sentimentos, que por meio da obra, dizem muito do leitor, ou mesmo, sua personalidade ou e sua criticidade frente ao mundo do texto, explicado, muitas vezes, através de si mesmo e de seus valores imbuídos no sentido do texto.

Desse modo, o texto literário permite ao leitor liberdade em preenchê-la com suas próprias convicções, interpretando-a por suas condizentes sociais, históricas, entre outros, pois Iser (1999, p. 109) afirma que “os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor [...]”, o qual vai construindo a imagem da obra pelas referências que já tem, corroborando a interpretação pela interação dela, e pelo não dito sendo desvelado por ele.

Nesse sentido, o leitor, como responsável pela atualização da literatura, vai construindo sentido para obra literária mediante sua visão crítica e de sua época, havendo acúmulos de interpretação e sentidos para ela ao longo do tempo, pois “o ‘juízo dos séculos’ acerca de uma obra literária é mais do que apenas ‘o juízo acumulado de outros leitores, críticos,

espectadores e até mesmo professores’, ele é o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra.” [...]. (JAUSS, 1994, p. 38).

Cada época tratará uma obra referente as suas visões sociais e culturais, ganhando assim, sentido de acordo com a compreensão do texto que envolve expectativa e emoção do leitor ao construir um novo significado, até então não percebido sobre a obra, afinal, em cada época a obra recebe uma nova percepção, mediante a pergunta e a resposta sendo respondida e atualizada em base de cada período e público leitor.

Desse modo, a Estética da recepção estuda a recepção, a qual explica a interação do o leitor com o texto por meio das interpretações que surgem mediante o contexto da obra e de sua repercussão histórica ao longo do tempo. Para Ingarden (1979) a obra de acordo com o contexto histórico vai recendo novos significados, como ocorre com os variados textos, que hoje são considerados canônicos, os quais vêm ganhando novas percepções de acordo com o contexto social e histórico de seus leitores, angariando destaque e sentido preenchidos pela abordagem deles.

A obra dialoga com o leitor pelas semelhanças vividas, ou mesmo pela curiosidade despertada pelos assuntos do texto, que ampliam seu repertório e conhecimento histórico, cultural e social, pois ela propicia prazer, fruição estética por meio da leitura. Desse modo, segundo Zilberman, a questão dialógica entre leitor e obra é o “[...] fato primordial da literatura [...]” (1989, p. 33), o que dispensa os fatores apenas históricos e suas formas presas a um determinado momento, os quais vão se atualizando com o tempo.

O leitor, para a literatura, se constitui como o principal contribuidor e investigador do texto literário e da arte, pois ao lê, ele pesquisa e se interessa pelo todo- mistério-, sejam personagens, espaços e tempo, posto que “os lugares indeterminados” (ISER, 1999, p. 109) do texto que são desvelados pelo jogo e pelo aspecto lúdico dele vão permitindo ao receptor adentrar e desvendar a história, construindo seu sentido, preenchendo os vazios deixados e consentidos. Nesse sentido, tanto obra quanto leitor se aproximam dos espaços literários e sociais, pois ambos disponibilizam, pela comunicação, valores e normas empregados tanto pelo texto quanto pela sociedade do leitor.

Consoante Zilberman (2008) o leitor realiza a recepção e o acolhimento da obra literária. O significado da obra está integralmente ligado ao desenvolvimento interpretativo do

leitor, este que a recebe e a transforma mediante a resposta elaborada pela pergunta feita por ela mediante suas vivências, através da representação de seu modo de enxergar o mundo numa comparação dos fatos históricos da narrativa com os de sua própria realidade.

A narrativa permite ainda ao leitor construir perguntas sobre si mesmo e a forma como está inserido na sociedade, possibilitando o senso crítico, por meio da ficção verossímil e da vida real dele. Segundo Jauss:

[...] a história da literatura não se limita simplesmente a descrever o processo de história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, mas quando, no curso da “evolução literária”, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com outras artes e forças sociais, a emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais. (1994, p. 57)

A literatura liberta o homem de todas as condições opressoras, pois é nela depositada o desejo que se almeja alcançar, sentindo-se emancipado das condições sociais que ao mesmo tempo estão fortemente ligadas a sua educação e personalidade e lhe transmitem uma maneira de compreendê-los.

A obra se apresenta, de certa forma, ao leitor como enigma, mesmo expondo aspectos já conhecidos por ele, provocando encanto, satisfação, como também desconforto, pois para Barthes (1987), há textos de prazer e de fruição, sendo que o de prazer não muda a concepção do receptor, apenas o satisfaz; e o texto de fruição inquieta-lhe, rompendo com suas interpretações primeiras, mudando-lhe as formas de pensar e agir, promovendo uma nova maneira de compreender o mundo. A obra vai guiando e construindo no leitor indagações que serão organizadas e reformuladas por ele pela maneira como os assuntos são apresentados no texto.

Para Iser (1996), o leitor é obediente ao texto ao seguir as regras não tendo a interpretação para o sentido completo da obra, porém com uma maleável liberdade consegue construir sentidos. Desse modo, Iser (1996) explica duas estruturas de leitor, o implícito e o real. O primeiro corresponde a uma forma estruturada do texto, de forma interior, mas que o leitor real é guiado por ele; o segundo está diretamente ligado pelo fator ativo e passivo, mas

não se limita apenas a estrutura do texto como o primeiro, mas tendo suas referências também externas a ele.

O leitor é este que permite uma visão sobre o texto por meio de sua interpretação e interação, preenchendo as lacunas deixadas por aquilo que possa ser experimentado no momento que se dá sentido ao texto, pois “a situação em comum e as convenções se limitam a regular o preenchimento das lacunas, lacunas estas que se formam em face da falta de controle de experimentabilidade, sendo condições básicas para qualquer interação.” (ISER, 1999, p. 103):

O texto, com suas lacunas, provoca múltiplas interpretações, pois o autor, após a publicação da obra, deixa a cargo do receptor a responsabilidade de imaginar, reinventar, descobrir as brechas, as experiências e os horizontes de expectativas que se formam e se rompem conferindo o caráter artístico da obra e comunicação entre ambos.

De acordo com Barthes (2004), a morte do autor promove a liberdade do leitor ao conferir e construir sentidos. Pois não há a necessidade da opinião do autor sobre o texto, pois quando a obra está terminada, existem múltiplas possibilidades de interpretação do texto.

Segundo Iser (2002, p. 944): “[...] o leitor recebe o texto na medida em que, conduzido pela articulação da estrutura deste, vem a construir a função como seu horizonte de sentido.” A obra viabiliza a comunicação do fictício com a do mundo real, porém está atrelada a cada parte histórica que foi produzida, sendo atualizada mediante o aspecto histórico e de geração de leitores, desta forma, tendo em cada época uma interpretação e uma recepção mediante o valor que o receptor lhe atribui.

Desse modo, a Estética da Recepção revela por meio do receptor a importância da literatura na vida dele, uma vez que sem ele, ela não se realiza, destarte, traz a ele por meio da leitura, satisfação e a epifania do texto- momento mais sublime e espiritual da leitura-, pois para Costa Lima a “[...] estética da recepção aparecia, pois como uma opção contra o torpor filológico [...]” (1979, p. 13), proporcionando uma leitura atenta e cheia de imagens, não obrigando o leitor a uma leitura com o foco no estilo, nas formas e sim, na expressão dos sentimentos, na interpretação, na fruição e no prazer estético emanados dela.

## **O leitor e conhecimento de mundo: em favor da construção de sentido da obra**

Em relação ao texto, um dos focos que chama atenção de quem lê é entender o que ele exprime, além da interpretação, a qual não se tem como única, mas por meio das pistas deixadas e seguidas pelo leitor; este vai dando sentido ou ressignificando à obra. Desta forma, segundo Bosi (1988, p. 274): “Na invenção do texto enfrentam-se pulsões vitais profundas [...] correntes culturais não menos ativas que orientam valores ideológicos, os padrões de gosto e os modelos de desempenho formal.”, estes que os leitores também carregam de si para dentro do texto, seus valores e suas normas sociais que nem sempre se identificam com os da obra, havendo, de certa forma, resistência a ela; por outro lado, pode alargar o conhecimento do receptor e promover sua fruição estética.

Desse modo, para Costa Lima (1979, p. 19) o prazer é “originado entre a oscilação e entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distânciava interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si.”

As histórias lidas pelo leitor se aproximam ou despertam sentimentos diversos que estão próximos do horror à compaixão, provocado pelo efeito estético que se aproxima do real vivido e do lido, despertado pela obra, em que o receptor preenche os espaços propositais deixados pelo autor ou descobertos ao curso da leitura. Assim sendo, os discursos de um livro estão inteiramente abertos às opiniões do receptor, este que confere ao texto o maior sentido, garantindo-lhe fama e apreciação pelo efeito causado, ou seja, a obra revela o contentamento ou descontentamento do leitor.

O texto literário é muito mais que um conteúdo ou um evento, pode ser uma imagem, fantasia e sonhos, dependendo do ponto de vista do leitor; este emancipado de seu mundo real, o qual por meio do texto produz juízos de valores e dialoga diretamente com os da obra, além de apreendê-los através dela, pois é neste momento que o leitor realiza o sentido da obra, dando-lhe caráter artístico ao construir criticidade, resistência aos assuntos da obra frente ao seu próprio modo de pensar.

O prazer estético da obra diz muito sobre os sentimentos do leitor aflorado por ela, sendo que a literatura “é uma seriedade prazerosa, isto é, não é a seriedade de um dever que

deve ser feito ou de uma lição a ser apreendida mas uma seriedade estética, uma seriedade da percepção” (WEELLEK, WARREN, 2003, p. 26).

A literatura é uma fonte incansável de recursos linguísticos, sensíveis, de conhecimento científico, social, cultural, entre outros, que possibilitam um caráter sério e lúdico ao proporcionar aos seus leitores prazer, desejos que possibilitam aos textos literários o caráter estético. Desse modo, a literatura também permite diálogos entre o leitor e a obra através dos costumes, das culturas, oportunizando-o conhecer o mundo e seu papel social. Assim, A visão do leitor com relação à obra, na maioria das vezes, está atrelada à visão de cultura da produção da obra frente ao tempo em que ele está inserida, de forma crítica e atribuidor de sentido.

Assim, a significação da obra se faz em um espaço imagético, na experiência estética, ou seja, na percepção do leitor, que possibilita a cognição do texto ao mesmo tempo em que promove fruição estética por meio da interpretação e da compreensão dele, pois, de fato, construindo o significado, que, em partes, se torna individual pela forma como é apreensível pelo receptor. Logo, para Borba (2007, p. 59), a significação da obra é realizada em contato com o texto,

Sendo “imagética” a natureza do significado, somente quando o leitor entra em contato com o texto é que se cria a condição facultativa do “efeito” de uma experiência estética. Paralelamente à determinação desse ‘lugar’ inapreensível da mente (efeito de percepção), prevalece a compreensão de que o “efeito” de significado em forma de “imagem” não pode permanecer indefinidamente como tal. Por ser da ordem da percepção, a tendência é que o “efeito” ultrapasse esse estágio perceptivo “entre o sensório e o conceitual” e se transmute discursivamente em uma significação, cuja natureza, como sabemos, é de ordem cognitiva.

O ser humano apreende conhecimento, através da leitura, da vivência, das complexidades do cotidiano, ou através de outros meios, os quais desencadeiam imagens processadas e refletidas por aquilo já experimentado. Por outro lado, quando não existe experiência há uma complexidade em compreender e formar imagens que possam facilitar a compreensão do que foi lido, dificultando a construção de significado do texto.

A estética provoca o prazer da leitura no leitor e a viabilização dos fatos num teor efetivo das sensações que provocam expectativas, leveza e bem estar através do encanto pelo texto. Nessa perspectiva, o leitor participa da tessitura do texto, pois Jauss (1979) aborda que na produção estética ocorre a *poesis*- em que o leitor adentra no texto criando um novo texto, de certa forma; a *aiesthesis*- quando o leitor a toma como parte de produção, percebendo e compreendendo-lhe, em que o texto provoca o leitor e ele reage sobre ele, e por último se tem a *katharsis*- em que ocorre a satisfação do leitor, a purificação, a significação e sentido da obra.

Com o conhecimento de mundo através de suas vivências, o leitor transfere para a obra a sua experiência, havendo efeito estético mediante suas lembranças e sentimentos possibilitados pelo texto, seja amor, raiva, ansiedade, conforto, medo, etc. O receptor em contato com a história vai conseguindo imaginar e criar os fatos através dos personagens, pois a imagem refletida de seu próprio conhecimento é desvelado em cada parte do texto, construindo um significado, provocando prazer por meio da narrativa. De acordo com Zilberman (1989, p. 64):

[...] na realidade, as reações do leitor são predeterminadas pelas estruturas de apelo. Estas precisam do leitor para adquirir sentido, Iser retomado aqui a estética de Mukarovsky quando indica ser o sujeito o responsável pela passagem do artefato artístico à condição da obra de arte.

O efeito provocado no leitor ao lê uma obra, pelo conteúdo abordado no texto, causa expectativas e curiosidades, construindo assim, sentido, significação de acordo com os seus conhecimentos, o que também pode estar relacionado a outros fatores experimentados pelo receptor. Pois a literatura acontece pelas reações dos leitores, pela apreensão da obra por parte dele, o qual por meio do texto constrói um mundo diferente do seu, mesmo sabendo que a ficção não se constitui como verdade, mas possibilita que compreenda através do prazer, do gozo, a sensação de emancipação que possa se desvincular das regras e imposições sociais. Literatura é transcender o mundo real, é ir além, é fundir ficção e realidade de diversificados sujeitos, sejam reais ou não.

Dessa forma, a fama da obra acontece através da construção de sentido pelo leitor, por meio de sua percepção, interação, e experiência estética causada nele e como este texto é percebido por ele. Em alguns casos, a significação dela é imediata ou não, o que ocorre, por

exemplo, com textos que são esquecidos, ou que constroem repercussão rápida e são duradouros. Uma obra nunca será recebida igualmente por todos os leitores.

Nessa perspectiva, provocar a atenção do leitor é fazê-lo entender que, além de atribuir significado à obra, por meio de seus sentimentos, ela pode estar em um processo de recepção, a qual ganha percepções diferentes, havendo em sua primeira aparição impactos e rejeição, porém, em uma recepção posterior, provocar vários questionamentos e críticas, alargando o conhecimento do leitor.

Com relação aos elementos narrativos, os personagens também são importantes em um texto, uma vez que podem possibilitar ao leitor uma maior proximidade, identidade, por se verem neles, ou mesmo quererem agir como eles, seja pelos sentimentos de revolta, amor, compaixão, apreço; como também podem fazer comparação com o tempo em que foi escrito o texto com o presente do leitor, além das exigências conforme as leituras e atribuições de sentido e significação, relacionando a obra lida com a própria vida, retirando da leitura aprendizado pela experiência estética do texto.

O leitor é sensível, pois na maioria das vezes projeta ao texto alguns aspectos de seu cotidiano e de sua cultura, uma espécie de retrato dual ficção/realidade, pelas conjunturas e normas sociais, as quais ele consegue descobrir por meio “de avisos e traços familiares” (JAUSS, 1994), a significação e a beleza do texto pelo efeito estético provocado pela percepção dele sobre o contexto social e literário imergidos na obra. Dessa forma, tem-se segundo Culler (1999, p. 87):

O que os leitores realmente encontram, entretanto, é o discurso de um texto: o enredo é algo que os leitores *inferem* a partir do texto, e a ideia dos acontecimentos elementares a partir dos quais esse enredo foi formado é também uma inferência ou construção do leitor. Se falamos de acontecimentos que foram configurados num enredo, é para realçar o significado e a organização do enredo.

O que se pode compreender é que o leitor estabelece a partir do texto um novo texto, porém mais significativo através do efeito que a obra causa, propondo a ele a subjetividade de anexar suas vivências construídas por experiências próprias descarregadas na narrativa, dando-



lhe vida e construindo assim, valores e receptividade de acordo com o sentimento que desperta em cada leitor e em cada espaço do tempo em que é apresentada.

Para o leitor analisar uma obra será necessário bagagem de conhecimento a fim de compor ou mesmo construir o sentido dela, a qual se configura pelos aspectos espaço, construção social, histórico do narrador e das personagens que vão ganhando formas possibilitando a popularidade e mesmo a imortalidade do texto e do autor pela recepção e efeito estético no leitor.

## **Considerações finais**

A construção do valor da obra literária por meio das percepções e subjetividade do leitor tornou-se peça chave para se estudar a literatura e a comunicação entre autor, obra e leitor, pelos estudos de Jauss e Iser que possibilitaram uma nova forma de se compreender o texto ao longo de seu fator histórico e literário.

Iser com a teoria do efeito possibilitou uma nova análise da contribuição do leitor perante a obra, além das sensações que esta causa nele por meio da leitura e dos preenchimentos dos espaços vazios propositais deixados no texto.

A recepção de obras literárias pelo público leitor recebe notoriedade ao longo do tempo pelo experimentar do receptor através de suas próprias análises sobre o texto, que lhe torna responsável pelo valor do texto ao atribuir sentido por meio de seus conhecimentos de mundo.

Dessa forma, é por meio do conhecimento de mundo que a obra literária vai ganhando forma e assim conquistando leitores, através da recepção e do efeito causado no leitor, despertando a lembrança de algo já vivido por ele. Sendo também, que a compreensão do texto se realiza quando o receptor o adentra e lhe confere sentido, significado e ressignificação mediante sua experiência estética. O estranhamento se faz na relação de confronto, assimilação do incomum projetado em algo habitual a partir das experiências do leitor.

Logo, a Estética da recepção estudada pelos dois teóricos dialoga com a comunicação do texto realizada pela interação do leitor com a obra por meio dos seus

sentimentos, aspectos sociais, culturais, morais, históricos, entre outros que permitem a fama e a posteridade da obra literária pautadas, principalmente nas relações leitor/autor/obra.

## Referências

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora perspectiva S.A, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Rumor da língua*. Trad. Mario laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Uma estética do performativo: concepção de literatura pela teoria do efeito estético. *Revista de Letras*, São Paulo, 47 (2): 57-73, jul./dez. 2007.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca produções culturais Ltda, 1999.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução: Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. (Org.) Luiz Costa Lima. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. Heidrum Krieger; Luiz Costa Lima. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. v.2.
- \_\_\_\_\_. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora. 34, 1996, v. 1.
- \_\_\_\_\_. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora. 34, 1999, v. 2.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. Editora Ática: São Paulo, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In:\_\_\_\_\_. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. vol.10, n. 1, Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2008.