

---

REVISTA DE  
LETRAS

---

**COMITÊ EDITORIAL**

**Maria Elias Soares** (Presidente)  
**Martine Suzane Kunz**  
**José Leão de Alencar de Oliveira Júnior**

**CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA DE LETRAS**

**ABUÊNDIA PADILHA PINTO**  
Universidade Federal de Pernambuco  
[abuendia@elogica.com.br](mailto:abuendia@elogica.com.br)

**CLÁUDIO LEITÃO**  
FUNREI/Universidade Federal de Minas Gerais  
[claudio@prover.com.br](mailto:claudio@prover.com.br)

**EMÍLIAMARIA PEIXOTO FARIAS**  
Universidade Federal do Ceará  
[Emília@ivia.com.br](mailto:Emília@ivia.com.br)

**ENEIDA LEAL CUNHA**  
Universidade Federal da Bahia  
[abralic@ufba.br](mailto:abralic@ufba.br)

**JOÃO AZENHA JÚNIOR**  
Universidade de São Paulo  
[azenha@usp.br](mailto:azenha@usp.br)

**JOSÉ LUIZ FIORIN**  
Universidade de São Paulo  
[jolufi@uol.com.br](mailto:jolufi@uol.com.br)

**LEONOR SCLiar-CABRAL**  
Universidade Federal de Santa Catarina  
[lsc@th.com.br](mailto:lsc@th.com.br)

**LUIZ ANTONIO MARCUSCHI**  
Universidade Federal de Pernambuco  
[lumar@elogica.com.br](mailto:lumar@elogica.com.br)

**MARIA DO SOCORRO SILVA DE ARAGÃO**  
Universidade Federal do Ceará  
[acaragao@nutecnet.com.br](mailto:acaragao@nutecnet.com.br)

**MARIA HELENA MIRA MATEUS**  
Universidade de Lisboa  
[ip00227@mail2.ip.pt](mailto:ip00227@mail2.ip.pt)

**NADJA DA COSTA RIBEIRO MOREIRA**  
Universidade Federal do Ceará  
[nadja@ultranet.com.br](mailto:nadja@ultranet.com.br)

**PATRÍCIA ANNE VOUCHAN**  
Universidade Federal do Ceará  
[patricianne@uol.com.br](mailto:patricianne@uol.com.br)

**ROLAND WALTER**  
Universidade Federal de Pernambuco

**POLÍTICA EDITORIAL**

01. A REVISTA DE LETRAS publica trabalhos originais nas áreas de Letras e Língua Portuguesa.
02. Os originais deverão ser entregues em três (03) vias, de acordo com as normas para publicação, diretamente a qualquer dos membros do Comitê Editorial ou remetidos à REVISTA DE LETRAS, por intermédio das secretarias dos Departamentos de Letras Vernáculas, de Letras Estrangeiras, de Literatura ou do Centro de Humanidades (Av. da Universidade, 2683 - CEP 60020-181, Fortaleza-CE).
03. Os originais serão submetidos a dois membros do Conselho Editorial ou a um Conselheiro *ad hoc*, que poderão aprovar sua publicação imediata ou sugerir reformulações. Caso não sejam aprovados, os originais não serão devolvidos aos autores.
04. Os colaboradores terão direito a dois (02) exemplares da Revista.
05. Os autores concedem à Revista de Letras, todos os direitos autorais referentes aos trabalhos publicados.

*Publicada em 2001*

**Revista de Letras, v. 1 -; 1978 -**

Fortaleza. Edições da Universidade Federal do Ceará.  
V. semestral.

Órgão oficial dos Departamentos de Letras Vernáculas, de Letras Estrangeiras e de Literatura do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará.

1 - Letras - Periódico

2 - Língua Portuguesa - Periódico

I - Universidade Federal do Ceará. Centro de Humanidades.  
Departamento de Letras Vernáculas, de Letras Estrangeiras e de Literatura.

ISSN 0101-8051

CDU: 351.854(05)

*A Revista aceita permuta  
We ask exchange  
On demande l'échange*

*A JANGADA DE PEDRA: UM ROMANCE DE TESE*

Cássia Maria Bezerra do Nascimento 5

*CULTURA E TEATRALIDADE EM I-JUCA-PIRAMA*

Dina Maria Fragoso 10

*UMA LEITURA DA LEITURA ATRAVÉS DA RECHERCHE DE PROUST*

José Célio Freire 17

*EFEITO E RECEPÇÃO: LEITURAS E LEITORES DE CORDEL NO ESPAÇO URBANO*

José Erivan Bezerra de Oliveira 26

*VERIFICAÇÃO DO MODELO DE TRADUÇÃO DE HELOISA GONÇALVES BARBOSA NA TRADUÇÃO DA LINGUAGEM POPULAR DO ROMANCE *ESSA TERRA*, DE ANTÔNIO TORRES*

Jacqueline Freitas Bezerra 35

*AVALIANDO A TRADUÇÃO LITERÁRIA*

Lourdes Bernardes Gonçalves 42

*TRÊS AUTORAS E A EXPERIÊNCIA AMERICANA*

Patrícia Anne Vaughan 47

*LOGOS DE CRESO: PADRÃO DE UM MODELO DRAMÁTICO*

Orlando Luiz de Araújo 56

*DO DIACRÍTICO DISFARÇADO EM LETRA: O LUGAR DO NOME PRÓPRIO NA CONSTRUÇÃO DA NASAL*

Nadja da Costa Ribeiro Moreira 60

*DIFICULDADES NO USO ADEQUADO DE VOCABULÁRIO EM TEXTOS ESCOLARES ESCRITOS*

Maria Auxiliadora Bezerra 72

*O CARÁTER VARIÁVEL DA REGRA DE CONCORDÂNCIA NO PORTUGUÊS DO BRASIL*

Denilda Moura 78

*O COMPORTAMENTO DE ESPECIALISTAS E NÃO-ESPECIALISTAS DA ÁREA DE SAÚDE NA CATEGORIZAÇÃO DO ITEM LEXICAL DOENÇA*

Cibele Gadelha Bernardino 85

*O ENSINO DA PRODUÇÃO TEXTUAL E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES*

Maria Bernadete Fernandes de Oliveira 95

*A QUESTÃO DAS PERÍFRASES VERBAIS*

Maria Margarete Fernandes de Sousa 100

*A LINGÜÍSTICA APLICADA E O PROCESSO DE LETRAMENTO*

Rosemeire Selma Monteiro 111

*REFERENCIAÇÃO TEXTUAL E O EMPREGO DE CONSTRUÇÕES APOSITIVAS*

Márcia Teixeira Nogueira 118



# A JANGADA DE PEDRA: UM ROMANCE DE TESE

Cássia Maria Bezerra do Nascimento\*

## Resumo

*Este trabalho procura demonstrar os recursos utilizados por José Saramago para fazer d'A Jangada de pedra um romance de tese. Seguindo o discurso histórico do livro, descobre-se o discurso narrativo, sendo o inverso também comprovado. As relações entre os discursos são feitas com grande expressividade. A narrativa fantástica apresenta-se a todo instante: fatos insólitos acontecem, a península separa-se do restante da Europa e a polêmica causada servem para comprovar a sua tese transiberista.*

**Palavras-chave:** José Saramago; A jangada de pedra; romance português; literatura e história.

## Resumé

*This work tries to demonstrate the resources used by José Saramago to make A jangada de pedra a thesis romance. Following the historical speech of the book, we find the narrative speech, being its opposite also proved. The connections between the speeches are done with great expressivity. The imaginary narrative is presented all the time: unusual facts happens, the peninsula is divided from the rest of Europe, and the controversy that is caused serves as something to confirm this "transiberista" thesis.*

**Key words:** José Saramago; A jangada de pedra; Portuguese Romance; literature and history.

A *Jangada de pedra* é um bom exemplo de como a obra literária pode ser muito mais que um simples espelho da realidade. A narrativa de José Saramago é um reflexo do real ao mesmo tempo que reflete o imaginário humano, questionando valores históricos, a existência humana, a vida. A literatura, conforme a leitura feita de Saramago, não é apenas um modo de ilustrar fatos históricos, da mesma forma que a História não se compromete apenas em narrar fatos.

O texto historiográfico, conforme os representantes da História Nova, deve apresentar expressividade literária, e o historiador pode preencher os fatos não comprovados por vestígios, como faz o ficcionista, utilizando-se do imaginário.

José Saramago utiliza em um texto literário para discutir sua tese transiberista. Desse modo, tem-se no livro dois discursos que se correlacionam, o historiográfico que se reveste de imaginário, de alegorias, e o ficcional envolvido com questões políticas. Se a discussão política era do interesse de Saramago, ele não poderia ter feito de forma melhor: as personagens da história viajam enquanto a jangada navega, afastando-se da Europa. É assim que manifesta seu descontentamento diante da integração portuguesa à Comunidade Econômica Européia e à intervenção norte-americana nos assuntos nacionais.

É pensando na presença do discurso histórico e político na *Jangada de pedra*, que o presente trabalho pretende desenvolver-se. Lembrando que o próprio José Saramago afirma em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Idéias* que o livro é iberista. Através deste, tenta justificar a tese de que a ligação historicamente mais aceitável é a de Portugal à Espanha e não ao resto da Europa, e que os dois países têm mais proximidade com a África e com a América Latina.

A riqueza da expressividade de Saramago desenvolve uma histórica política cheia de metáforas, uma perfeita correlação de discursos. O pretérito e o presente, o novo e velho, o medieval e o contemporâneo encontram-se na jangada ibérica que se move sobre o mar. Saramago reacende a discussão iberista, uma questão, que conforme Carlos d'Alge em *Metáfora política num romance alegórico*, ainda fascina portugueses e espanhóis. É, pois, especificamente sobre este transiberismo que falará a presente pesquisa.

## 1 O DISCURSO FICCIONAL E O DISCURSO HISTÓRICO

Do mesmo modo que a História utiliza-se da linguagem ficcional, o texto literário pode perfeitamente incorpo-

\* Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Federal do Ceará; bolsista da CAPES.

rar o discurso histórico, já que a presença do real é fundamental ao texto. E foi assim que fez José Saramago para defender sua tese transiberista. Guy Lardreau e Georges Duby em seus *Diálogos sobre a nova história* refletem a proximidade da História e da Literatura. Conforme Duby, *a história é um gênero literário, um gênero que depende da "literatura de evasão" – pelo menos em larguíssima medida; que a história satisfaz um desejo de nos evadir-nos de nós, do quotidiano, do que nos cerca*<sup>1</sup>. O texto histórico é pois cercado de limites; ao escrever, o historiador deve se basear em fatos comprovados, e os hiatos existentes podem ser preenchidos com sua imaginação. E, como afirma Duby, *o imaginário tem tanta realidade como o material*.

*A jangada de pedra* correlaciona perfeitamente o real e o ilusório. O livro é pois uma perfeita combinação do discurso ficcional, do discurso histórico e do discurso político. José Saramago combina *lendas, narrativas locais, contos de fada, registrando o humor irônico com que uma forma ficcional se articula com outra próxima*<sup>2</sup>, ao mesmo tempo que o insólito, o imaginário, navegam lado a lado ao real.

Com muita maestria, Saramago utiliza-se de tais recursos para encobrir o seu discurso histórico do presente português, uma discussão sobre a interferência europeia nos assuntos do país. Para isso, o autor apoia-se na História da Península, contada pela História oficial, pelos textos literários, pelas lendas, pela cultura popular. Todos os vestígios históricos servem para comprovar o quanto a cultura ibérica é própria, diferente do que há no resto da Europa.

Um homem de escritório, um professor primário, um farmacêutico, uma mulher desquitada e outra viúva são, como se pode ver, pessoas comuns marcadas por fenômenos insólitos. Cada personagem acha que, no momento em que se deu a manifestação desses fenômenos, a península começou a se movimentar; fazem, desse modo, parte do presente histórico da península. Cada um dos cinco fenômenos acontecem sem testemunhas, em lugares isolados - só os estorninhos que rodeiam José Anaíço despertariam, conforme percebe-se no texto, a curiosidade popular. Mesmo assim, as autoridades dos dois países tomam conhecimento dos fenômenos e passam a procurá-los para esclarecimento. Através dessa atitude tomada pelas autoridades peninsulares, o narrador dá ao historiador duas saídas para preencher os hiatos deixados pela história: buscar respostas dentre pessoas do povo, ou deixar, sempre que possível ou necessário, que o imaginário e o insólito ocupem espaços em seu texto.

As cinco personagens fazem parte da história d'*A jangada de pedra* ao mesmo tempo que fazem História.

*A jangada de pedra* é uma história dentro de outra, e conforme reflete Pedro Orce: enquanto andam sobre a península, *a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma, roda também à volta do sol e o gira em torno de si mesmo (...)*<sup>3</sup>. A esse invisível José Anaíço dá o nome de história e conclui que o visível que a norteia, ou seja, os vestígios deixados pelo tempo, não passam de uma cobertura. A partir destas reflexões, o narrador deixa claro a sua compreensão de escrever História como sendo muito mais do que se basear no visível, há muita coisa escondida por detrás deles e que podem ser resgatados pelo imaginário: um imaginário que se torna real nas mãos do historiador. É assim a reflexão de Guy Lardreau ao chamar a história de *guarda roupa das inscrições imaginárias, o historiador é o figurinista que ajusta figurinos que nunca foram novos*.<sup>4</sup>

Enquanto andam sobre a península, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaíço, Joana Carda e Maria Guavaira levam o leitor a conhecer, através de suas conversas, a geografia e a história peninsular, desde o tempo primitivo através da referência feita ao Homem de Orce, passando pelo passado medieval através das novelas de cavalaria, o passado glorioso das navegações, até chegar ao presente, à interferência europeia nas questões peninsulares e sua conseqüente revolta.

Lembrando Camões e as navegações, Saramago fala da trajetória antes feita por navegadores portugueses espanhóis no século XVI, e que, em sua história, é feita pela própria Península. Um roteiro heróico, de países que não precisaram do resto da Europa, e que não precisam, necessariamente, formar com ela uma Comunidade apenas pelo fato de pertencerem ao mesmo continente.

## 2 O TRANSIBERISMO

Portugal e Espanha são vizinhos excêntricos para o restante da Europa. Países que um dia dominaram as fronteiras das navegações, mas que por ingerência política e econômica perderam espaço diante de países como a Inglaterra e a França. Os países ibéricos passaram a guardar consigo a lembrança do passado rico e heróico, isolaram-se em suas culturas diante da ambição dos vizinhos europeus. Apesar das diferenças, surgem organizações dispostas a unificar os países europeus, e é a partir do interesse europeu na participação dos países ibéricos na Comunidade Comum Europeia que surge a polêmica que norteia o livro.

<sup>1</sup> LARDREAU. *Diálogos sobre a nova história*. p.38

<sup>2</sup> ALENCAR JÚNIOR. "A discursividade da história em *A jangada de pedra*". p. 195

<sup>3</sup> SARAMAGO. *A jangada de pedra*. p. 256.

<sup>4</sup> LARDREAU. *Diálogos sobre a nova história*. p.13

A narrativa d' *A jangada de pedra* é pois uma metáfora, a vontade de Saramago e de boa parte dos portugueses, descontentes com as interferências da Comunidade Económica Européia no país, de desligar a Península Ibérica do resto da Europa, continente cujo país não tem ligações históricas e culturais.

A participação dos países ibéricos na CEE gerou discussões. A formação de uma comunidade implica proximidade entre os associados, o que era difícil de perceber dentre os ibéricos e o resto da Europa. A história de Portugal e Espanha tem horizontes diferentes dos outros países da Comunidade: a língua, a cultura, a literatura, tudo tem uma particularidade e uma riqueza própria. Ao relembrar a história portuguesa, o farto período do mercantilismo, Saramago quer provar o quanto a ligação ibérica é maior com os países latinos e africanos. Nesse período, Portugal e Espanha desbravaram mares e conquistaram terras em territórios da América Latina e da África, e é nesses lugares que se encontram, até hoje, vestígios da cultura ibérica. Por isso, é na direção deles o último percurso da jangada, que brincou em direções diferentes, despertando cobiça até dirigir-se ao seu destino real e lá estacionar.

À vocação da Península Ibérica para o Sul, José Saramago chama de transiberismo.

*Que sempre esteve latente mas que circunstâncias políticas, económicas, geo-estratégicas abafaram (...). Era disso que eu falava n' *A jangada de pedra*: cumprimos a vocação do Sul que vivi em nós, mas que nos últimos anos se tornou cada vez mais longínqua, esmagada pela obsessão europeística<sup>5</sup>.*

Na mesma entrevista diz que tentou mostrar duas coisas n' *A jangada de pedra*:

*Primeiro: a Península no plano cultural (...); segundo: há na América um número muito grande de povos cujas línguas são a espanhola e a portuguesa. Por outro lado, nascem na África novos países que são as nossas antigas colônias. Então imagino, ou antes, vejo. Uma enorme área ibero-americana e ibero-africana, que terá certamente um grande papel a desempenhar no futuro.*

A comprovação de sua tese passa pela ilustração de diversas discussões. A polémica de ser ou não iberista atravessa fronteiras e espalha-se pela Europa. Os governos estrangeiros tentam intervir e “resgatar” os países “pródigos” que parecem abandonar o continente para sempre; a Comunidade Comum Européia e a Organização Tratado Atlântico

co Norte manifestam-se, enquanto a península diverte-se por mares desbravados antes por seus heróis.

## 2.1 Ser ou não iberista

A separação da Península Ibérica do resto da Europa gera um clima de medo e conflito em todo o continente. Há os que fogem para a segurança do continente imóvel; pessoas morrem, aviões são seqüestrados, a população abandona suas casas e pede abrigo no interior da península com medo de choque. Em meio a tantos problemas, a população manifesta diversos tipos de sentimentos e atitudes: há os que abandonam o país sem ressentimentos, há os ibéricos que louvam a idéia de ficarem longe do olhar europeu, há os europeus que lamentam o afastamento ibérico. É a idéia de ser ou não iberista que se espalha pelo continente.

Na décima primeira parte do livro, após falar do alagamento de Veneza, o narrador afirma que, para alguns europeus, era agradável o afastamento da península: *verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual<sup>6</sup>*. Conseqüentemente, Portugal combina perfeitamente com a Espanha, pois que fiquem então juntos, mas longe do restante da Europa. É esse o pensamento dos que aceitam facilmente os rumos da história, que não a questionam, e que sempre procuram nela uma satisfação pessoal.

Mesmo havendo os que se alegram com o afastamento da península, Saramago fala daqueles que ficam inconformados e desassossegados diante deste fato histórico, ansiando por uma solução. O narrador fala então de um destes inconformados, um destes que

*ousou escrever as palavras escandalosas, sinal duma perversão evidente, Nous aussi, nous sommes ibériques, escreveu-as num recanto de parede, a medo, como quem, não podendo ainda proclamar o seu desejo, não agüenta mais escondê-lo<sup>7</sup>.*

Essa frase, que significa nós também somos ibéricos, virou palavra de ordem e apareceu em diversos países, transcrita em diversas línguas, até mesmo em latim. Sua repercussão fez com que governos europeus organizassem debates e mesas redondas na televisão. A discussão era feita por pessoas que haviam fugido da jangada, *aqueles que, apesar dos apertados laços da tradição e da cultura, da propriedade e do poder, tinham virado as costas ao desvario geológico e escolhido a estabilidade física do continente<sup>8</sup>*. Os debates terminavam com a frase: *Faça como eu, escolha a Europa*.

<sup>5</sup> D'ALGE, C. “Metáfora política num romance alegórico”. p.110

<sup>6</sup> SARAMAGO. *A jangada de pedra*. p. 153

<sup>7</sup> Idem. p. 153.

<sup>8</sup> Ibidem. p. 155.

Diante de tantas discussões, Saramago insere a figura do jovem, daquele que sempre cheio de razões e sonhos toma frente, como comprovam os relatos históricos, de manifestações e de lutas sociais e políticas. E estando diante de um fato histórico tão importante, os jovens europeus não podiam ficar calados, armam-se, invadem ruas, para gritarem “nós também somos ibéricos”. Ironicamente, Saramago cita os sociólogos e psicólogos que com certeza virão a desdenhar dessas atitudes da juventude com suas perniciosas explicações, dizendo que

*aqueles jovens não queriam ser realmente ibéricos, o que faziam, aproveitando um pretexto oferecido pelas circunstâncias, era dar vazão ao sonho irreprímível que, vivendo tanto quanto a vida dura, tem na mocidade geralmente a sua primeira irrupção, sentimental ou violenta, não podendo ser duma maneira é doutra.<sup>9</sup>*

Um outro ponto alto do fazer histórico e literário de Saramago encontra-se na décima primeira parte do livro, quando é falado sobre a morte de um moço holandês: morre ao ser atingido por um bala de borracha - quantos casos assim já se repetiram pela história. O moço disse a célebre frase, sou ibérico, antes do último suspiro. Ironia da história, cada país diz que o jovem era seu. Um exemplo da eterna necessidade humana de possuir mártires.

## 2.2 A intervenção estrangeira

Em meio ao tumulto do surgimento das fendas que começam a separar a Península do resto da Europa, há reuniões da OTAN e da Comunidade Econômica Européia, as duas sociedades discutem o afastamento da Península. Chamando a Europa de mãe amorosa, Saramago ironiza as organizações que agora perdiam tempo discutindo o destino dos dois países. Uma mãe que depois de tantos anos resolve reunir os filhos para reeducá-los, uma prática inviável para a psicologia familiar, e por conseguinte, para conjunturas políticas.

A jangada flutuante não apresenta desde o início essa vocação para o Sul. Ao separar-se, ela encaminha-se para o ocidente, motivo que leva a CEE e a OTAN a fazerem reuniões para discutir o problema. A primeira manifestou-se mais claramente, tornando público que *o deslocamento dos países ibéricos para ocidente não poria em causa os acordos em vigor, tanto mais que se tratava de um afastamento mínimo*<sup>10</sup>. Para justificar-se, levanta os exemplos da distância da Inglaterra, da Groelândia, da Islândia que não afetavam a relação da Comunidade com tais países. Ironicamente

o narrador fala que houve países membros que, diante dessa situação acharam por bem dizer que se a Península queria ir embora, pois que fosse. A OTAN, discretamente, faz investigações do fato.

Após tantas discussões políticas sobre a situação ibérica e as manifestações que abalaram toda a Europa, essas organizações começaram a manifestar-se com mais evidência. Os países europeus querem explicações do governo português e espanhol sobre o que está acontecendo e chegam até mesmo a exigir que parem o movimento da península. Na décima segunda parte do livro, o primeiro ministro português expõe em rede nacional tudo que a península vem sofrendo ao povo português, as pressões que sofrem dos outros países europeus. A Europa culpa os países ibéricos pela desordem pública das massas de manifestantes que exprimiram a sua solidariedade com os povos da península e diz

*Ora, esses governos, em vez de nos apoiarem, como seria demonstração de elementar humanidade e duma consciência cultural efectivamente europeia, decidiram tornar-nos em bodes expiatórios das suas dificuldades internas, intimidando-nos absurdamente a deter a deriva da península, ainda que, com mais propriedade e respeito pelos factos, lhe devessem ter chamado navegação.<sup>11</sup>*

Mais à frente, estranha o fato dos governos europeus que nunca os quiseram consigo, agora exijam mesmo sem ser do desejo deles que os ibéricos façam o que é impossível. A falta de poder tirou dos europeus o bom senso. Nesta euforia do discurso, o primeiro-ministro refere-se ao grande espírito humanitário dos Estados Unidos, de onde fica sendo enviado o abastecimento de carburantes e de produtos alimentares. E ao final do discurso do primeiro ministro, lembra que a história pode confirmar a dignidade do povo português.

O sonho ibérico de afastar-se da Europa é ameaçado pela possível colisão da península com o Açores, que não chega a acontecer. O medo do choque faz com que os Estados Unidos garantam a evacuação das ilhas, enquanto os governos português e espanhol pedem à população que abandonem o litoral. Talvez por isso chegou-se a achar que a nova rota salvadora havia sido fruto de alguma poderosa corrente marítima artificialmente produzida pelos norte-americanos ou pelos soviéticos.

A nova rota para o norte agrada ao governo norte-americano, que garante receber de braços abertos o novo vizinho. Ironicamente, os Estados Unidos, o país que estranhamente participa de guerras mas que é pacificador em nome da ONU. É desse país, com quem a península não tem cor-

<sup>9</sup> SARAMAGO, J. *A jangada de pedra*. p. 156

<sup>10</sup> Idem. p. 42

<sup>11</sup> SARAMAGO. *A jangada de pedra*. p.160.

relação histórica, de quem é afastado por um oceano, de onde vem a ajuda e o apoio necessário. Mais do que apoio, os Estados Unidos exercem, conforme Saramago em seu discurso de agradecimento ao Prêmio Nobel, um domínio sufocante. Todos os momentos acima mencionados exemplificam a constante influência estrangeira na Península Ibérica. Uma influência desagradável ao narrador, e que o faz afastar mais e mais a jangada de pedra da Europa, de dirigi-la à direção norte para despertar cobiças e só então levá-la para junto de suas ex-colônias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ler *A jangada de pedra* é participar de um debate histórico, ao mesmo tempo que se navega pela literatura, pela geografia Ibérica. É acompanhar com Saramago o desenvolvimento de sua tese, o desabafo de quem sempre percebeu o descaso e a ânsia do poder europeu. Uma leitura que chega a confundir olhares despreparados que buscam apenas compreender o desenrolar dos fenômenos, e que fascina aos mais atenciosos.

Aspectos do mundo moderno estão presentes na história. A informação chega pela televisão, pelo rádio, tudo “ao vivo” para o mundo. Saramago aproveita-se desses recursos modernos, apresentando discussões em forma de debates políticos, mesas-redondas, notícias, entrevistas, comentários. As pessoas participam da História, formam movimentos de massa, têm opinião e agem sobre os acontecimentos. É um novo modo de fazer história e um novo modo de produzir literatura.

O discurso historiográfico e o discurso literário integram-se sem dificuldades, o leitor acompanha os passos das

cinco personagens da história, ao mesmo tempo que acompanha a navegação da península. Um movimento de revolta, como se a Península Ibérica fosse como um jovem que foge de casa cansado de repreensões, cansado dos falsos amigos europeus. Como quem abandona a *mãe amorosa* que nunca lhe deu a atenção de que sempre precisou.

José Saramago expressa em *A jangada de pedra* o seu compromisso humanista. Parada entre a América e a África, longe da influência européia, e do domínio sufocante norte-americano, a península encontra o seu lugar no mundo e na História. É a hora de buscar bons amigos, de reencontrar velhos conhecidos, e de refazer-se. É a comprovação do que ele chama de transiberismo.

## BIBLIOGRAFIA

ALENCAR JÚNIOR, Leão de. (1999) A história flutuante de *A jangada de Pedra*. In: *Café das artes*. Revista de Informação Cultural, N.º. 2, ano II, p. 24-26.

\_\_\_\_\_. A discursividade da história em *A Jangada de pedra*. In: *Culturas, contextos e contemporaneidade*. Salvador: ABRALIC, p. 195-200.

D'ALGE, Carlos (1999) Metáfora política num romance alegórico. *Vestletras*. Dez fascículos sobre obras selecionadas para o vestibular. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, p. 105-120.

LARDREAU, Guy (1989) *Diálogos sobre a nova história*. Lisboa: Dom Quixote.

SARAMAGO, José (1999) *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras.

# CULTURA E TEATRALIDADE EM I-JUCA-PIRAMA

Dina Maria Fragoso\*

## Resumo

A análise do poema *I-Juca-Pirama* focaliza, basicamente, três questões: a) os aspectos épico-dramáticos da obra; b) a inserção de um quadro teatral, no poema, a partir de uma seqüência de diálogos e de monólogo; c) a presença de dois narradores na obra.

**Palavras-chave:** poesia brasileira; indianismo; Gonçalves Dias; análise literária.

## Abstract

The analysis of the poem "I-Juca-Pirama" basically focusses three questions: a) the epic and dramatic aspects of the text; b) the insertion of a theatrical scene into the poem, based on a sequence of dialogues plus a monologue; c) the presence and the role of two narrators.

**Key words:** brazilian poetry; indianism; Gonçalves Dias; literary analysis.

## 1 INTRODUÇÃO

Este artigo compreende uma análise de alguns cantos do mais importante poema indianista de Gonçalves Dias. *I-Juca-Pirama* é um poema épico-dramático, cuja força maior, se apreendida na perspectiva do velho guerreiro, traduz-se na maldição que este lança contra o filho covarde. Tal injúria, contudo, acentua a tensão que se estabelece desde o início, entre o valor social da coragem e o amor filial, que se circunscreve no âmbito familiar. No poema *I-Juca-Pirama*, o embate, que permeia sua trajetória, é efetuado entre uma identidade tribal e um sentimento filial expresso pelo indígena condenado à morte.

O outro aspecto a ser abordado trata da comprovação da existência de um quadro teatral inserido neste poema épico-dramático a partir de uma seqüência de diálogos e de monólogo que se inicia a partir do canto V.

E, finalmente, este trabalho aponta para a possibilidade da presença de um ou dois narradores que representariam, por um lado, um narrador-poeta e, por outro, um narrador-personagem.

## 2 ASPECTOS ÉPICO-DRAMÁTICOS

A citação que introduzimos a seguir leva a compreender a postura ufanista e entusiasta, com que Antônio Candido elege o poema de Gonçalves Dias como um dos símbolos mais representativos da nacionalidade brasileira. Sua riqueza rítmica suscita generosidade e heroísmo, mas o que o texto de Dias acrescenta de novo às representações padronizadas do nosso autóctone é a tensão entre os valores sociais e os familiares. Ouçamos o crítico em suas próprias palavras:

*I-Juca-Pirama é dessas coisas indiscutidas, que se incorporam ao orgulho nacional e à própria representação da pátria como a magnitude do Amazonas, o grito do Ipiranga ou as cores verde e amarela (...). O poema suscita heróico deslumbramento com um poder quase mágico de enfeixar, em admirável malabarismo de ritmos, aqueles sentimentos padronizados que definem a concepção comum de heroísmo e generosidade e, por isso mesmo, nos comprazem quase sempre. Aqui, porém, neste poema, o poeta inventou um recurso inesperado e excelente: o lamento do prisioneiro, caso único em nosso indianismo, que rompe a tensão monótona da bravura tupi graças à supremacia da piedade filial. (CANDIDO, 1959:56)*

Consideremos os aspectos épicos-dramáticos do poema. Segundo Helena Parente Cunha, toda epopéia

\* Mestra em Letras e Professora da Casa de Cultura Portuguesa da UFC.

digna deste nome deve dispor de “alta quota de episódios espetaculares, batalhas sangrentas, exaltação de heróis sobre-humanos em luta contra a fortuna, intervenções fantásticas dos deuses ou de forças sobrenaturais, enfim, todo um arsenal de grandiosidade, em estilo retumbante” (CUNHA, 1976:109). Dos aspectos aventados pela crítica, nem todos confluem para a composição do poema em estudo. Não há rigorosamente episódios espetaculares, mas dois núcleos dramáticos que mais humanizam o herói do que o elevam à categoria do sobre-humano. As batalhas travadas entre os timbiras e as demais tribos são já referências míticas que, ao se propagarem, tecem a história da bravura e da ferocidade indígena. São narradas mais do que vividas. O único combate que se trava durante a progressão das cenas narrativas reúne o guerreiro tupi e seus adversários, no esforço de desfazer a mancha familiar advinda de um suposto ato de covardia. Tampouco há intervenções fantásticas que retirem dos personagens a autoria e a responsabilidade das ações que impetram. Não há espaço para os deuses e nem para sua magia. O destino se faz com o homem e não se sobrepe arbitrariamente à sua capacidade de se conduzir para o futuro. Portanto, as ações humanas não necessitam mais do que acatar a tradição das regras e das leis que regem a conduta entre os seres. Encontra-se, contudo, em “I-Juca-Pirama” a grandiosidade da linguagem, utilizada numa combinação estética exemplar de vocábulos indígenas e da forte expressividade poética da língua portuguesa. Seguindo o melhor exemplo da épica antiga, o poema engrandece tanto o herói quanto os seus adversos, dentro de uma lógica que compreende o valor do protagonista na proporção do valor do inimigo.

A luta entre dois povos – ou duas raças – presente na épica se torna, assim, um conflito entre o povo timbira e o que resta da gente tupi: a família agora reduzida a um pai, cego e ancião, e a um filho, cuja bravura deve submeter-se ao amor filial. Esta desproporção entre a comunidade, com suas normas comportamentais, e a família, com o dever que envolve a sua preservação, gera um conflito essencialmente dramático. É a divisão entre estas duas instâncias que cinde o indivíduo e o põe em estado de tensão. Como na composição dramática, o futuro, e não o passado, é o horizonte esperado.

O gênero dramático, segundo Helena Cunha, “se assenta na tensão dos acontecimentos para o desfecho, as personagens se armam em função do que há de vir”(CUNHA, 1976:120). Dele virá a solução para o problema que situa os personagens no seu presente vivido. É nele que irá se tecer o discurso de seus feitos, como mito exemplar e como resolução de uma experiência humana dolorosa. Como na tragédia grega antiga, o herói é levado a optar entre uma decisão e outra. Entre o que manda o Estado, a Lei que coordena a vida política e social, e os ditames afetivos que imperam na constituição familiar a ser mantida.

O tratamento épico-dramático emprestado ao universo cultural indígena, que Gonçalves Dias intenta representar poeticamente, é mais do que uma ambientação ou uma concessão a um gosto de época. Parece-nos haver no esforço o propósito de ultrapassar os limites do regional, para refletir a situação indígena no interior de um quadro humano mais universal. Nesta perspectiva o índio deixa de ser objeto exótico de curiosidade alheia, para inserir-se na problemática universal da condição do homem, o que torna a existência essencialmente trágica.

## 2.1 A teatralidade em *I-Juca-Pirama*

Ao início de nossa análise, levantamos como segunda proposição comprovar a existência de um quadro teatral no poema *I-Juca-Pirama* a partir do canto V.

Neste canto, logo na primeira estrofe, este quadro teatral se instaura através do diálogo entre o chefe timbira e o prisioneiro, ocorrendo, conseqüentemente, o início de uma evolução gradual da tensão dramática que acompanha o poema de Gonçalves Dias.

### Canto V

Soltai-o! – diz o chefe. Pasma a turba;  
Os guerreiros murmuram: mal ouviram,  
Nem pôde nunca um chefe dar tal ordem!  
Brada segunda vez com voz mais alta,  
Afrouxam-se as prisões, a embira cede,  
A custo, sim; mas cede: o estranho é salvo.

Ao ser proferida esta sentença, quebra-se, logo ao início do quinto canto, uma tradição secular. Consentir a liberdade a um prisioneiro condenado à morte é ação impensável para um chefe. Desta maneira, a surpresa e a incredulidade se apossam dos guerreiros da tribo timbira.

– Timbira, diz o índio enternecido,  
Solto apenas dos nós que o seguravam:  
És um guerreiro ilustre, um grande chefe,  
Tu que assim do meu mal te comoveste,  
Nem sofres que, transposta a natureza,  
Com olhos onde a luz já não cintila,  
Chore a morte do filho o pai cansado,  
Que somente por seu na voz conhece.  
– És livre; parte,  
– E voltarei.

– Debalde.

– Sim, voltarei, morto meu pai.

– Não voltes!

É bem feliz, se existe, em que não veja,  
Que filho tem, qual chora: és livre; parte!  
– Acaso tu supões que me acobardo,  
Que receio morrer!

– És livre; parte!  
 – Ora não partirei; quero provar-te  
 Que um filho dos Tupis vive com honra,  
 E com honra maior, se acaso o vencem,  
 Da morte o passo glorioso afronta.  
 – Mentiste, que um Tupi não chora nunca,  
 E tu choraste!... parte; não queremos  
 Com carne vil enfraquecer os fortes.

Anatol Rosenfeld assegura que, para se produzir uma ação através do diálogo, este deve contrapor as vontades das personagens, isto é, revelar atitudes contrárias.

*O que se chama, em sentido estilístico, de dramático, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito. (CUNHA, 1976:120)*

Entre o intuito de ver preservada a vida do pai e a vontade de manter o ritual em suas formas consagradas pela tradição, entre o sentimento de gratidão e a repulsa da fraqueza e da comoção, cria-se o entrechoque que conduz o diálogo dramático. São duas concepções em conflito, duas visões mutuamente excludentes, incapazes de encontrar uma interpretação comum, que lhes sirva de síntese. Gratidão e covardia, liberdade e vergonha passam a se confundir neste território de incompreensões. É impossível, para o código tribal, decifrar os signos do código familiar, na mesma proporção em que dificilmente a impessoalidade da lei conseguirá apreender a individualidade do problema paterno.

Sobreteve o Tupi: – arfando em ondas  
 O rebater do coração se ouvia  
 Precipite. – Do rosto afogueado  
 Gélidas bagas de suor corriam:  
 Talvez que o assaltava um pensamento...  
 Já não... que na enlutada fantasia,  
 Um pesar, um martírio ao mesmo tempo,  
 Do velho pai a moribunda imagem  
 Quase bradar-lhe ouvia: –Ingrato! ingrato!  
 Curvado o colo, taciturno e frio.  
 Espectro d’homem, penetrou no bosque!

Assim, através da descrição física do tupi, encerrando o quinto canto, o autor valoriza a ambigüidade conflituosa criada entre os sentimentos de ingratidão evocados pela imagem do pai e os de pesar despertados pela renúncia a uma morte honrosa.

A contaminação provocada por este opostos, ao final deste canto, torna-o intensamente dramático.

## Canto VI

O sexto canto é a representação do diálogo entre o prisioneiro e o velho tupi.

Cabe-nos aqui relembrar a importância do diálogo no sentido de que reproduza a contraposição das vontades dos personagens, isto é, no que revela atitudes contraditórias para intensificar a tensão dramática da obra.

Daquele exílio grande a imagem viva  
 Antes os olhos do corpo afigurada.  
 Não era que a verdade conhecesse  
 Inteira e tão cruel qual tinha sido;  
 Mas que funesto azar corra o filho,  
 Ele o via; ele o tinha ali presente;  
 E era de repetir-se a cada instante.  
 A dor passada, a previsão futura  
 E o presente tão negro, ali os tinha;  
 Ali no coração se concentrava.  
 Era num ponto só, mas era a morte!  
 – Tu prisioneiro, tu?

– Vós o dissestes.

– Dos índios?

– Sim.

– De que nação?

– Timbiras.

– E a muçurana funeral rompeste,  
 Dos falsos manitós quebraste a maça...

– Nada fiz... aqui estou.

– Nada! –

Emudecem;

Curto instante depois prossegue o velho:

– Tu és valente, bem o sei; confessa,

Fizeste-o, certo, ou já não foras vivo!

– Nada fiz: mas souberam da existência

De um pobre velho, que em mim só vivia...

– E depois?...

– Eis-me aqui.

– Fica essa taba?

– Na direção do sol, quando transmonta.

– Longe?

– Não muito.

– Tens razão: partamos.

– E quereis ir?...

– Na direção do ocaso.

O entrechoque entre a vontade do índio tupi, em ocultar o acontecido em terras timbiras, e a determinação do velho pai, em desnudar o mistério que envolve a ausência prolongada do filho, provoca o conflito que somente o diálogo pode transmitir.

Ter-se-á com proveito o que declara Lúcia Miguel-Pereira em seu livro *A vida de Gonçalves Dias* sobre isto:

*O diálogo entre o filho posto em liberdade quando já preparado para o festim da morte, e o pai cego por cujo amor chorara o bravo, é puramente teatral. O laconismo das palavras, quando, apalpando o corpo do filho, que o convida a partir para longe, o velho soube da verdade, é de intenso efeito dramático (MIGUEL-PEREIRA, S/D : 130)*

## Canto VII

Esse canto dá continuidade à série de diálogos que cria o intenso efeito dramático deste poema. A tensão criada entre a fala do velho tupi e a fala do chefe timbira, que dialogam, externa concepções e propósitos contrários que vão produzir, neste quadro teatral, o conflito.

“Por amor de um triste velho,  
Que ao termo fatal já chega,  
Vós, guerreiros, concedestes  
A vida a um prisioneiro.  
Ação tão nobre vos honra,  
Nem tão alta cortesia  
Vi eu jamais praticada  
Entre os Tupis, – e mas foram  
Senhores em gentileza.

“Eu porém nunca vencido,  
Nem nos combates por armas,  
Nem por nobreza nos atos;  
Aqui venho, e o filho trago.  
Vós o dizeis prisioneiro,  
Seja assim como dizeis;  
Mandai vir a lenha, o fogo,  
A maça do sacrifício  
E a muçurana ligeira:  
Em tudo o rito se cumpra!  
E quando eu for só na terra,  
Certo acharei entre os vossos,  
Que tão gentis se revelam,  
Alguém que meus passos guie;  
Alguém, que vendo o meu peito  
Coberto de cicatrizes,  
Tomando a vez de meu filho,  
De haver-me por pai se ufane!”  
Mas o chefe dos Timbiras,  
Os sobrolhos encrespando,  
Ao velho Tupi guerreiro  
Responde com torvo acento:

– Nada farei do que dizes:  
É teu filho imbele e fraco!  
Aviltaria o triunfo  
Da mais guerreira das tribos  
Derramar seu ignóbil sangue:  
Ele chorou de cobarde;  
Nós outros, fortes Timbiras,  
Só de heróis fazemos pastos. –  
Do velho tupi guerreiro  
A surda voz na garganta  
Faz ouvir uns sons confusos,  
Como os rugidos de um tigre,  
Que pouco a pouco se assanha!

Entre a vontade, expressa pelo velho tupi, em manter o ritual consagrado em todas as suas formas e a não aceitação, pelo chefe timbira, de fazer pasto àqueles que não se elegem heróis, gera o entrechoque que leva ao diálogo dramático. É impossível, para o velho tupi, que não se faça manifestar, através da realização do rito de morte, o modelo de coragem determinado pelo códigos de honra tribais. Assim sendo, o filho é trazido de volta para a tribo, onde suplica ao timbira pela morte. Por sua vez, o chefe timbira não cede aos pedidos do velho índio. O choro diante da morte implica uma covardia que avilta o triunfo de qualquer tribo guerreira. Desta forma, o pária é privado de morte honrosa e condenado a viver uma existência vergonhosa.

## Canto VIII

O oitavo canto é todo composto por um monólogo – fala solitária do velho índio, conforme se verifica nas estrofes abaixo

“Possas tu, isolado na terra,  
Sem arrimo e sem pátria vagando,  
Rejeitado da morte na guerra,  
Rejeitado dos homens na paz,  
Ser das gentes o espectro execrado;  
Não encontres amor nas mulheres.  
Teus amigos, se amigos tiveres,  
Tenham alma inconstante e falaz!

“Não encontres doçura no dia,  
Nem as cores da aurora te ameiguem,  
E entre as larvas da noite sombria  
Nunca possas descanso gozar:  
Não encontres um tronco, uma pedra,  
Posta ao sol, posta às chuvas e aos ventos,  
Padecendo os maiores tormentos,  
Onde possas a frente pousar.

“Que a teus passos a relva se torre;  
Murchem prados, a flor desfaleça,  
E o regato que límpido corre,  
Mais te acenda o vesano furor;  
Suas águas depressa se tornem,  
Ao contacto dos lábios sedentos,  
Lago impuro de vermes nojentos,  
Donde fujas com asco e terror!

Helena Parente Cunha em seu ensaio *Os gêneros literários – conceituação e evolução histórica* assinala que “o monólogo não chega a contradizer a situação dialógica, por constituir recurso para a personagem expressar os próprios pensamentos, indispensáveis ao decurso da trama” (CUNHA, 1976:120). Logo, o monólogo, que se compõe da maldição do velho índio tupi, além de expressar o senti-

mento de obediência a uma tradição, em resposta ao chefe timbira, se insere no dinamismo do poema, tornando-o veementemente dramático. Esta dramaticidade, que transpassa de forma gradual o monólogo, proporciona uma valorização da abordagem acerca das questões da hereditariedade e da antropofagia.

O comportamento esperado, que corresponde ao modelo de coragem preservado pela tradição, não se manifesta, no personagem que se apresenta diante do pai, como elemento concreto de sua realidade social e familiar. O choro em presença da morte quebra a identidade perseguida entre as imagens de um filho ideal e outro real. Tal quebra implica não só a ruptura da cadeia dos comportamentos sociais, mas também o reconhecimento de que a verdadeira herança patrilinial não se faz através da transmissão biológica do sangue, mas sobretudo pela passagem, de pai para filho, dos valores coletivos. A inserção desta descontinuidade representa e justifica a maldição, visto que instala o ignóbil e, com ele, a vergonha.

O discurso do velho guerreiro é igualmente importante por revelar, em negativo, os bens culturais e os procedimentos a serem procurados. Nem a descendência e nem ser presa de uma tribo vil denotam as aspirações de autonomia cultural e de liberdade, que opõem o nobre aos cruéis aimorés. Socialmente rebaixado é aquele que não conta com a comunhão social de sua gente. O excluído, nômade e vagabundo, deverá ser rejeitado tanto pela vida, em seus momentos de paz, quanto pela morte, que o priva da glória guerreira. A privação imposta ao pária deverá transformá-lo em espectro, fantasma privado de papel social, de mulheres e de amigos constantes.

Elemento de extrema valorização entre os românticos, a natureza que se representa no poema evoca o mundo de maldição vivenciado pelo mito de Caim. Voltando as costas ao inimigo, o mundo natural se torna punitivo. Irá privá-lo da doçura do dia, do descanso noturno, do abrigo contra as intempéries, contribuindo para manter sempre perceptível o sentimento de culpa, gerado pela quebra da tradição.

“Sempre o céu como um teto incendiado,  
Creste e punja teus membros malditos  
E oceano de pó denegrado  
Seja a terra ao ignavo tupi!  
Miserável, faminto, sedento,  
Manitôs lhe não falem nos sonhos,  
E o horror os espectros medonhos  
Traga sempre o cobarde após si.

“Um amigo não tenhas piedoso  
Que o teu corpo na terra embalsame,  
Pondo em vaso d’argila cuidadoso  
Arco e flecha e tacape a teus pés!  
Sê maldito, e sozinho na terra;

Pois que a tanta vileza chegaste,  
Que em presença da morte choraste,  
Tu, cobarde, meu filho não és.”

Ao lado dos elementos naturais, os manitôs realizarão a tarefa de não falarem em sonhos e de atormentar o banido com espectros medonhos. O rebaixamento é ainda mais crucial, quando se reflete sobre a morte. Desprovido dos rituais, o corpo se oferece à deterioração natural e à ação dos animais. A dimensão humana enfim se perde de forma absoluta.

A título de conclusão, relatamos o cerimonial de sepultamento indígena mencionado por Darcy Ribeiro em sua obra *Maíra*: para enterrar seus mortos os silvícolas os depositam num buraco localizado no meio da taba (a casa dos homens). Logo a seguir, encobrem seu corpo com terra. As mulheres, por outro lado, passam a molhar frequentemente este local, para que haja um apodrecimento rápido do cadáver; com o odor expelido pela putrefação do tecido muscular têm-se comprovado o período de retirada do cadáver do interior da terra. Para as índias, mais uma vez, fica a tarefa de desprender e limpar dos ossos a carne que por acaso aí permaneceu. Finda esta empreitada, os ossos são armazenados em vasos de argila e enterrados ou jogados nos rios, juntamente com o arco, a flecha e o tacape.

## Canto IX

O nono canto se constitui no ponto culminante do conflito, no clímax. Chegou, pois, o momento, para um encaminhamento final da trama.

Isto dizendo, o miserando velho  
A quem Tupã tamanha dor, tal fado  
Já nos confins da vida reservara,  
Vai com trêmulo pé, com as mãos já frias  
Da sua noite escura as densas trevas  
Palpando. – Alarma! Alarma! – O velho pára!  
O grito que escutou é a voz do filho,  
Voz de guerra que ouviu já tantas vezes  
Noutra quadra melhor. – Alarma! Alarma!  
– Esse momento só vale a pagar-lhe  
Os tão compridos trances, as angústias,  
Que o frio coração lhe atormentaram  
De guerreiro e de pai: – vale, e de sobra.  
Ele que em tanta dor se contivera,  
Tomado pelo súbito contraste,  
Desfaz-se agora em pranto copioso,  
Que o exaurido coração remoça.

A dramaticidade contida no último verso do canto anterior impõe um desfecho, uma vez que se torna mais intenso o sofrimento do velho índio ao execrar o próprio filho. O esforço em manter um comportamento altivo frente à covardia filial transforma-se, agora, em uma atitude de

resignação que o leva a caminhar trôpego e sem esperança. Se por um lado, sua voz silencia todo este drama familiar, por outro, o inesperado grito de guerra do prisioneiro remoja seu exaurido coração, tomando-o, de súbito, um copioso pranto.

O que há de extraordinário nesse poema, além de sua elevação moral e da sua pureza de forma, é a estrutura dramática que se faz presente mais uma vez. A supremacia do código de honra sobrepõe a morte gloriosa ao amor filial e à própria vida, desprezando o fraco e o vencido. Os princípios que regem esses valores extrapolam com o brado do prisioneiro.

Era ele, o Tupi; nem fora justo  
Que a fama dos Tupis – o nome, a glória,  
Aturado labor de tantos anos,  
Derradeiro brasão de raça extinta,  
De um jacto e por um só se aniquilasse.  
– Basta! Clama o chefe dos Timbiras,  
– Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste,  
E para o sacrifício é mister forças. –  
O guerreiro parou, caiu nos braços do velho  
pai, que o cinge contra o peito,  
Com lágrimas de júbilo bradando:  
“Este, sim, que é meu filho muito amado!  
“E pois que o acho enfim, qual sempre o tive,  
“Corram livres as lágrimas que choro,  
“Estas lágrimas, sim, que não desonram.”

### Canto X

Ocorre no décimo conto o desfecho do poema gonçalvino, cujo traço central está vinculado à perpetuação dos costumes indígenas através da memória de um velho silvícola.

Um velho Timbira, coberto de glória,  
Guardou a memória  
Do moço guerreiro, do velho Tupi!  
E à noite, nas tabas, se alguém duvidava  
Do que ele contava,  
Dizia prudente: “– Meninos, eu vi!”  
“Eu vi o brioso no largo terreiro  
Cantar prisioneiro  
Seu canto de morte, que nunca esqueci:  
Valente, como era, chorou sem ter pejo;  
Parece que o vejo,  
Que o tenho nest’hora diante de mi.”  
“Eu disse comigo: Que infâmia d’escravo!  
Pois não, era um bravo;  
Valente e brioso, como ele, não vi!  
E à fé que vos digo: parece-me encanto  
Que quem chorou tanto,  
Tivesse a coragem que tinha o Tupi!”

Assim o Timbira, coberto de glória,  
Guardava a memória  
Do moço guerreiro, do velho Tupi.  
E à noite nas tabas, se alguém duvidava  
Do que ele contava,  
Tornava prudente: “– Meninos eu vi!”

Com o engrandecimento da imagem deste ancião, que se afigura coberto de glórias, destaca-se a questão da memória (que é guardada e preservada pelos velhos guerreiros) como veículo que transmite e repassa as tradições tribais.

Cumpramos mencionar, também, outro aspecto no que concerne ao papel do ancião numa sociedade indígena. Testemunha da história de seu povo, sua presença e sua palavra tornam irrefutável a veracidade da narrativa. Este prestígio concedido ao velho timbira, valioso como elemento corroborativo da história do moço guerreiro e do velho tupi é, sobretudo, realçado pelo autor com a repetição do verbo “ver”.

Nesta oportunidade, podemos acrescentar que, com a instauração da fala do velho timbira, sustentamos a possibilidade da participação neste poema de dois narradores. Um, que se constituiria na figura do poeta e que avoca para si o enredo da história; um outro, patenteado pelo velho timbira que encerra a narrativa. Ao destacarmos o velho timbira como um narrador-personagem representante de uma fala mesclada pelo mítico e pelo histórico, instituímos um receptor configurado nos meninos timbiras, que recebem a narrativa de forma verbal. O outro receptor, configurado no leitor romântico, possui diante de si uma obra escrita e impressa pelo narrador-poeta.

### 3 CONCLUSÃO

Ao finalizarmos a abordagem, temos a certeza de que Gonçalves Dias nos apresenta neste poema épico-histórico a força da representação de uma terra e de seus habitantes, nos instrui acerca dos costumes, dos rituais e da religião dos nossos primitivos moradores, recriando através da sua poesia o nascimento da nação brasileira com seus dramas sangrentos ocorridos nas misteriosas e virgens florestas.

As alternâncias de pasmo e exaltação se configuram na estrutura melódica do poema e, com o dramático se apresentam na composição das cenas de cada canto. Assim vão compor um quadro teatral configurado neste poema através da seqüência de diálogos e do monólogo pronunciado pela voz solitária do velho tupi. É de se levar em conta, também, que a unidade representada por cada canto, que possui ritmo e métrica próprios possibilita a presença ambígua de um ou dois narradores condutores da trama. De um lado, há um narrador-poeta representativo de um eu poético-dramático que assume a narrativa; de outro, um narrador-personagem que conclui o poema e estaria representado pelo velho

timbira. Este sustenta um discurso mítico-histórico que é digno de fé e cria um tipo equívoco de receptor: o ouvinte configurado nos meninos timbiras, que acolhem a narrativa transmitida verbalmente.

A segunda categoria de receptores se deixa reconhecer na figura do leitor, para este leitor, que tem diante de si a obra escrita e impressa. Para este o registro da letra explora o potencial da oralidade, reelaborando esteticamente os traços rítmicos e os demais recursos sonoros. A diferença entre as linguagens gráfica e sonora conduzem à necessária diferenciação entre as culturas indígena e a colonizadora. Entre uma e outra se situa o poeta, empenhado em tornar reconhecida a natureza universal do homem na particularidade regional do selvagem brasileiro. Assim, Gonçalves Dias, didaticamente, resgata e fixa a imagem valorosa de toda a civilização indígena.

#### 4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, Manuel. (1975). *Gonçalves Dias - Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, v.18. 7 e. 87 p. (Coleção Nossos Clássicos).
- CANDIDO, Antônio. (1959). *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Editora, vol. 1, 360p.
- CUNHA, Helena Parente. (1976). Os gêneros literários. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v.42, 190p. (Biblioteca Tempo Universitário).
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. (s/d). *A Vida de Gonçalves Dias. Coleção Documentos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- RIBEIRO, Darcy. (1983). *Matra*. Lisboa: D. Quixote, 392p. (Coleção Autores de Língua Portuguesa).

# UMA LEITURA DA LEITURA ATRAVÉS DA *RECHERCHE* DE PROUST

José Celio Freire<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo tenta fazer o exercício de uma forma de análise em que o texto provoca no leitor sua capacidade de produzir novos textos enquanto suplementos. A partir de “À la recherche du temps perdu”, de Marcel Proust, estabelece-se um confronto entre várias leituras da obra, para, ao final, entender a própria leitura (interpretação) como encontro com a alteridade do texto, do autor e do próprio leitor.

**Palavras-chave:** leitura; interpretação; Proust.

## Abstract

This paper tries to exercise a kind of analysis in which the text may instigate in the reader his capacity to produce new texts as supplements. From Marcel Proust's “À la recherche du temps perdu”, it's installed a confrontation between various readings of this work to, at the end, understand the interpretation itself as a meeting with the otherness of the text, of the author and of the reader.

**Key words:** reading; interpretation; Proust.

## 1 MINHA TRAJETÓRIA COM A RECHERCHE

Levado por uma curiosidade ancorada em vagas informações sobre o autor e sua obra, decidi ler *À la recherche du temps perdu* há mais ou menos seis anos. Ingenuamente, pus na mala os sete volumes de sua edição brasileira e parti para uma das belas praias do litoral cearense, Caponga, onde

hospedei-me num hotel rústico e de arquitetura um tanto mediterrânea com o sugestivo nome de “*La France*”, cujo proprietário era francês, escritor, casado com uma portuguesa que cozinhava divinamente pratos franceses à base de *moutarde, poivre verte et fines herbes*. Ele, Georges, se a memória não me é falha, reclamava das medidas econômicas do governo brasileiro com o xingamento peculiar de “*une merde*”, e ela, pacientemente apascentava seu filho passeando pelas varandas da casa-albergue, ao redor da piscina quase à areia da praia. Ingenuamente, dizia eu, pensava que leria *La Recherche* naquela semana de descanso merecido e solitário com que me autopresenteara. Não passei de umas duas centenas de páginas de *No caminho de Swann*, mas já sentia que a obra principal de Proust me marcaria para sempre. Sua leitura me acompanhou até fins de novembro de 1996<sup>2</sup> quando as marcas deixadas por suas quase três mil páginas me instigaram a escrever algo sobre o exercício peculiar da leitura, algo inteiramente próximo das discussões que travamos em sala de aula acerca da interpretação e da análise de textos e discursos<sup>3</sup>. Impressionante como aquilo de que tratávamos ressurgia vividamente das páginas da *Recherche* com um vigor inusitado. Era como se as questões da autoria, da interpretação, da superinterpretação, da criação e da intuição estivessem o tempo todo ali e agora eu pudesse enxergá-las, mas só as via porque também as criava ao meu modo. Proust já havia afirmado:

*“Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo que ele pode fazer é dar-nos desejos. Estes desejos, ele não pode despertar em*

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Psicologia da UFC, Doutor em Psicologia pela Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> Esta data refere-se à primeira versão deste texto.

<sup>3</sup> Refere-se à disciplina “Questões Conceituais da Análise de Textos e Discursos” da Pós-graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da USP, sob a responsabilidade dos Professores Doutores Luis Claudio Mendonça Figueiredo e Nelson Coelho Júnior, e ministrada no segundo semestre de 1996.

*nós senão fazendo-nos contemplar a beleza suprema à qual o último esforço de sua arte permitiu chegar.”*  
(Proust, 1905, p. 30)

É nesse ponto que, pretensamente, julgo-me encontrar agora. Na iminência de ter de dizer alguma coisa de meu, quando a leitura de Proust me possibilitou acessar algo que julgara perdido e, ao mesmo tempo, me força a criar o que apenas existe no registro do virtual. Muito da forma de perceber de Proust, as imagens proustianas, suas metáforas, a miscigenação de sons, formas, cores, palavras, nomes, me é extremamente *impactante*, ou porque me faz recordar algo para qual já não fazia referência, ou por me possibilitar o novo de uma experiência inefável do múltiplo e do diverso.

Li a *Recherche* e ao lê-la cada vez mais me vinha a certeza da necessidade de sua *releitura*, e de outra, e de mais outra... Mas a angústia que isso provoca é compensada pela certeza de que novos *Prousts* surgirão a cada tomo, a cada parte, a cada página. Em seus personagens frutos de uma miscelânea de recortes de várias pessoas que verdadeiramente viveram. Em suas paisagens ilusórias a um tempo e reais noutros. Em seu Narrador, ao mesmo tempo ficcional e autobiográfico. Mais ainda, uma outra certeza, a de que em mim ressurgirão e se criarão a um só tempo novas sensações, personagens, lugares, desejos, que não mais dizem respeito ao conteúdo da *Recherche*, mas às minhas recordações e esquecimentos. Pois foi Proust um dos escritores que primeiro falou, talvez, do poder criador do esquecimento, de sua importância para a Arte, para a *redescoberta* do Tempo.

Tenho a convicção de que não sou mais o mesmo leitor que iniciara a leitura da *Recherche* naquela praia desértica, na minha *Balbec*.<sup>4</sup> De que não fui o mesmo durante os variados momentos da leitura e de suas interrupções. Hoje, ao provar o sumo de uma manga amassada com as mãos, mais uma vez lembrei-me da *madeleine*<sup>5</sup> e das ilações a que conduziu Proust em todo o seu texto. Pois a manga rosa, como um seio de mãe nutridor e incestuoso, surgiu-me de pronto do fundo do meu esquecimento, fazendo-me claramente reviver passagens da infância e adolescência que julgara para sempre apagadas. Talvez tenha sido preciso ler Proust para me permitir deixar ser tocado por sensações e imagens que vão longe no tempo. Mas já não são, com certeza, as sensações e imagens que tivera, mas aquelas que hoje consigo recriar depois de tudo que tenho sido.

O que espero deste trabalho é poder evidenciar este processo de enredamento que foi a leitura da *Recherche*,

onde se dá a passagem das malhas criadas por Proust para nossos próprios fios entretecidos na memória e para além dela. Para isso, na próxima parte abordarei, *en passant*, leituras diversas da *Recherche* que enriqueceram a minha forma de entender Proust, e, mais que entender, de deixar-me tocar por sua obra de arte. Ao final, tentarei fazer a minha leitura do que seria a forma de interpretar um texto, um livro, um discurso, a partir desta influência proustiana. Assim, penso, estaria acrescentando algo à discussão hermenêutica ou à questão da interpretação.

## 2 OUTROS LEITORES DE PROUST

Inumeráveis as leituras feitas sobre Proust e sua obra por críticos literários do porte de Benjamin<sup>6</sup>, seu tradutor para o alemão. Pretendo aqui esboçar algumas destas posições para que fique clara desde já a multiplicidade de interpretações possíveis, as *démarches* e os vieses próprios de pensadores maduros em cujos trabalhos se percebe um eixo característico.

Iniciemos por Benjamin. O texto, em Proust, é aquilo que se tece, numa dialética da rememoração e do esquecimento, da eternidade e do tempo, da felicidade hino (ao que nunca foi) e da felicidade elegia (eterna restauração da felicidade original), num culto apaixonado da semelhança. A imagem para o surrealista Proust, surge como o verdadeiro rosto da existência. Seu trabalho e sua doença são a simbiose entre a criação determinada e o sofrimento determinado. Lembremos Benjamin:

*“(...)o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração (...) trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura(...)”*  
(Benjamin, 1929, p. 37)

É nesse tecer incansável que se mostra o talento proustiano, ao ponto do excesso, do limite, do exagero, quando refaz continuamente seu texto, nas provas infinitas para sua impressão, adornando os cantos de página com inúmeras e sucessivas correções, acrescentando folhas extras sanfonadas, enxertando dezenas de páginas entre as marcações já existentes. É o infindável trabalho do artista, que faz o desespero do revisor, do tipógrafo, do editor<sup>7</sup>. Assim também caminha nossa leitura da *Recherche*, nos empurrando para acontecimentos e nos inundando de sentimentos a cada

<sup>4</sup> Praia onde o narrador e ao mesmo tempo protagonista da *Recherche*, Marcel, passava suas férias ou descanso por motivos de saúde.

<sup>5</sup> Um tipo de bolinho de farinha, cujo odor na imersão no chá provoca, para o Narrador da *Recherche*, reminiscências, como outras tantas impressões.

<sup>6</sup> O próprio Benjamin cita Gallimard (seu editor), Jean Cocteau, Max Unold, a princesa de Clermont-Tonnere (Proust como uma personagem em *Au temps des équipages*), Léon Pierre-Quint, Ortega y Gasset, Maurice Barrès, Fernandez e Jacques Rivière (amigo de Proust e membro da *Nouvelle Revue Française*, sua editora). Paul Ricoeur, Julia Kristeva e Paul de Man encontram-se entre outros tantos leitores e comentadores de Proust.

<sup>7</sup> Cf. Correspondência entre Proust e seu editor, Gaston Gallimard (1993).

curva, transbordando ora em imagens vividas ora em vívidos desejos. O que importa é que não se consegue permanecer incólume a essa experiência. Pignatari nos auxilia nesta metáforização:

*“(...) o eu profundo é um fluxo contínuo de signos correndo no leito da memória e só se manifesta segundo impulsos inconscientes, em algumas situações, como correntes subterrâneas que emergissem. Como no sonho. Ou na arte.” (Pignatari, 1994, p. 255)*

Porém há algo em Benjamin que nos antecipa Adorno, sua preocupação crítico-social, sua pertença à Escola de Frankfurt, que o faz interpretar em Proust a crítica ao feudalismo em decadência. Na superação de uma sociedade aristocrática por outra burguesa apoia-se a identificação da *Recherche* como obra sociológica:

*“Somente Proust fez do século XIX um século para memorialistas”. (...) É evidente que os problemas dos indivíduos que serviram de modelo a Proust provêm de uma sociedade saturada, mas não os problemas do autor. Estes são subversivos. (...) seu foco é reconstruir toda a estrutura da alta sociedade sob a forma de uma fisiologia da tagarelice. Seu perigoso gênio cômico destrói, um a um, todas as máximas e preconceitos dessa sociedade. (...) pelo riso, ele não suprime o mundo, mas o derruba no chão, correndo o risco de quebrá-lo em pedaços, diante dos quais ele é o primeiro a chorar. (...) a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental.” (Benjamin, 1929, p. 40-41)*

Benjamin toma esse elemento *detetivesco* na curiosidade proustiana, onde a classe alta é vista como uma associação de malfeitores, *bem-consumidores*, através das lentes dos serviçais, pela fechadura da porta que separa a cozinha da sala de estar, pelo jogo de linguagem dos subalternos que em mensagens cifradas resistem ao domínio dos patrões. Assim, pressupõe Benjamin, é urdida a crítica da sociedade francesa do início do nosso século:

*“A análise proustiana do esnobismo, muito mais importante que sua apoteose da arte, é o ponto alto de sua crítica social. Pois a atitude do esnobe não é outra coisa que a contemplação da vida, coerente, organizada e militante, do ponto de vista, quimicamente outro, do consumidor.” (Benjamin, 1929, p. 44)*

E mais adiante:

*“Proust descreveu uma classe obrigada a dissimular integralmente sua base material. (...) Esse desiludido e implacável desmistificador do Eu, do amor, da moral, como o próprio Proust se via, transforma sua arte imensa num véu destinado a encobrir o mistério único e decisivo de sua classe: o econômico. Com isso, ele não se pôs a serviço dessa classe. Ele está à sua frente. O que ela vive começa a tornar-se compreensível graças a ele.” (Benjamin, 1929, p. 44-45)*

Não se pode, contudo, abordar a *Recherche* omitindo a questão do tempo. Benjamin vai tomar a temporalidade em Proust na dimensão do eterno, só que a eternidade diz respeito ao tempo entrecruzado e não ao tempo infinito. O método proustiano, por conseguinte, explora o *carrefour* temporal do que foi, com o que o desejo solicita que seja:

*“O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência. Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa.” (Benjamin, 1929, p. 46)*

O tempo remete para a morte, e o seu espectro em Proust foi a doença que o acompanhou durante toda a vida. Que limitou seus atos, mas possibilitou-lhe o sossego noturno para o trabalho de criação. Suas análises da doença e da morte acompanham o texto da *Recherche* desde o passamento da avó de Marcel, pelo de Swann, Charlus e Saint-Loup. No entanto, Benjamin traz-nos o novo de sua leitura ao tratar como auxiliar do método a condição asmática de Proust:

*[Proust] “foi o regente magistral de sua enfermidade” (...) “A asma entrou em sua arte, se é que ela não é responsável por essa arte. Sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfixia. Sua reflexão irônica, filosófica, didática, é sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta do peso de suas reminiscências.” (Benjamin, 1929, p. 48)*

E a morte sempre anunciada:

*“(...) a morte o confrontava. (...) Mas não como fantasia hipocondríaca, e sim como *réalité nouvelle*, aquela nova realidade da qual os sinais do envelhecimento constituem os reflexos sobre as coisas e sobre os homens.” (Benjamin, 1929, p. 48)*

Assim resume Benjamin sua leitura da obra proustiana:

*“síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica.” (Benjamin, 1929, p. 36)*

E coroa:

*“Pela segunda vez, ergueu-se um andaime como o de Miguel Ângelo, sobre o qual o artista, com a cabeça inclinada, pintava a criação do mundo no teto da capela Sistina: o leito de enfermo, no qual Marcel Proust cobriu com sua letra as incontáveis páginas que ele dedicou à criação do seu microcosmos.” (Benjamin, 1929, p. 49)*

Agora tomemos a leitura de Adorno<sup>8</sup>, que um pouco atrás identificamos com a de Benjamin, no tocante à dimensão sociológica percebida na *Recherche*. No 107º. aforismo da *Minima moralia*, Adorno toma Proust como um herdeiro da obsessão balzaquiana pela decadência aristocrática:

*“O esquema da decadência, dentro da qual Proust conjura a imagem de sua society, mostra-se como o esquema de uma grande tendência do desenvolvimento social. O que se arruina em Charlus, Saint-Loup e Swann é o mesmo que falta a toda a geração seguinte, que já não conhece mais o nome do último poeta” (p. 147) “A excêntrica psicologia da *décadence* esboça a antropologia negativa da sociedade de massas(...)” (Adorno, 1951, p. 147)*

Adorno, porém, não poupa Proust de sua crítica. Proust descreveu a sociedade em que vivia, em todos os detalhes de linguagem, de etiqueta, de expressões e omissões. Contudo, entendia Adorno, não fora capaz de enxergar a dimensão social e política daquele momento. Ou seja, é na perspectiva em que se aproxima de Benjamin que Adorno se afasta das conclusões a que aquele chegara: a *Recherche* não teria uma importância revolucionária nem mesmo de dar a transparecer um tipo de formação social. Adorno interpreta a passagem em que Proust, enquanto Narrador, compara fotografias das avós de um duque e de um judeu classe média, julgando-as assemelhadas, ao largo da hierarquia social, afirmando que:

*“(...) objetivamente desaparecem por detrás da unidade de uma época todas aquelas diferenças que compõem a sorte e até mesmo a substância moral da existência individual”.* (Adorno, 1951, 6º aforismo)

Mas, parece-nos, algo se salva para Adorno, e diz respeito à dimensão da temporalidade. No entanto, cabe-nos a dúvida quanto à propriedade da interpretação do tempo enquanto memória, quando outros leitores, como veremos adiante, preferem divorciá-los. Talvez Adorno esteja a falar do tempo que se redescobre, o das impressões ou qualidades sensíveis, como aparece em Deleuze. Então, não se teria chegado à conquista final, pela Arte, do Tempo Redescoberto! Ora, para Adorno a memória adquire papel fundamental no resgate da lógica do desenvolvimento social - é uma socio-lógica:

*“É por isso que a concepção de Bergson e Proust, dirigida contra a reificação, e segundo a qual o presente, a imediatez, só se constitui de modo mediato através da memória, essa interação do ago-*

*ra e do outrora, não tem apenas um aspecto redentor, mas também um aspecto infernal”.* (Adorno, 1951, 106º. aforismo, p. 146)

Basta-nos, nesse momento, dispor destas, e somente destas, posições adornianas, até porque já pudemos tratar da questão do tempo livre, numa já referida ocasião, onde uma discussão mais rica foi-nos possível. De qualquer forma, desejávamos salientar a vertente sócio-crítica dos frankfurtianos que, apesar de ter sua inegável importância, nos parece carecer de meios para penetrar outras camadas do solo proustiano, onde o tempo transita da mundanidade para o do amor, deste para o das sensações, e, por último, destas para o da arte, resultando numa inefável *atemporalidade*, marca maior da obra prima de Proust.

Deleuze (1976) nos acompanhará agora nesta direção, buscando não as imagens, nem os fatos, mas os signos, signos com os quais Proust tão habilmente tratou do que existe de mais humano: o processo criador.

Há, para Deleuze, quatro níveis ou processos temporais na obra proustiana: um tempo que se perde (o da mundanidade<sup>9</sup>), um tempo perdido (o do amor e do ciúme), um tempo que se redescobre (o das sensações) e um tempo redescoberto (o da arte). Cada uma dessas formas trabalha com signos diferenciados. Estes signos são responsáveis não só pela constituição da obra, mas, e fundamentalmente, pela constituição da subjetividade do próprio autor. Podemos ir mais além e dizer da constituição do leitor pela obra. A arte proustiana produz-nos enquanto seus leitores, através de uma escuta que se produz a si mesma, implicando-nos quando apresentados aos acontecimentos que constituíram não só a personagem do Narrador, mas o próprio autor, sendo, pois, também, um acontecimento para nós. É esse sentido heideggeriano da produção do leitor pela obra, que nos indica Figueiredo:

*“(...) trata-se da constituição da sensibilidade pela obra. Não é o gosto que funda o belo, mas a obra que cria o gosto, o que não se deve confundir, porém, com a suposta função ‘educativa’ da arte na modelação do ‘bom gosto’. Em decorrência, o juízo estético não corresponde a forma original de encontro com a obra de arte. Antes de qualquer juízo a obra se dá e se impõe no exercício de sua eficácia fundante: ela engendra sua posteridade.”* (Figueiredo, 1994, p. 81-82, grifos do autor)

Nesse sentido podemos falar de uma leitura que é produzida pela própria obra, mas que transcende aos seus elementos explícitos, que é da ordem do tácito, daquilo que

<sup>8</sup> Tivemos a oportunidade de tratar da posição adorniana em outro texto – *Proust e o uso do ócio: o avesso da pseudocultura*. – ainda não publicado.

<sup>9</sup> Optamos aqui pela tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado na edição brasileira, para o termo que em português aparece como mundanidade (Cf. Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, versão eletrônica, Nova Fronteira, 1996).

está nas entrelinhas do discurso ou do texto e que nossa escuta (ou leitura) propicia o surgimento. E são os signos que vão proporcionar a matéria-prima desta constituição de sujeitos autores e sujeitos leitores. Assim, voltamos a Deleuze. Ao se descobrir portador de inumeráveis signos, portanto ao se perceber autor, ao rememorar sensações através de sensações, imagens por outras imagens, gestos em gestos, Proust vê-se capaz de criar seu livro. Motta sintetiza esse clímax da *Recherche*:

*“E assim termina, no ponto exato em que se propõe começar, fixado apenas como projeto e perfeitamente debruçado sobre seu próprio mistério, o romance do tempo perdido.” (Motta, 1990, p.297)*

Para Deleuze, portanto, o tempo não é o da memória, como atrás havíamos assinalado numa comparação entre Adorno e Benjamin, mas o dos signos. A memória aparece muito mais como *mémoire involuntaire*, a que se volta para o futuro e que é tão bem utilizada pelo artista. E Deleuze ponderará sempre que é no seio da arte que se faz possível a singularização do sujeito, marcada por experiências subjetivas e subjetivadas que transcendem os limites da vida mundana, dos amores e das coisas sensíveis. E, nessa ordem, o artista deixa-se povoar pelos signos egressos do inconsciente e aproxima-se da arte, além ou aquém da estesia.

A parceria de Deleuze com Guatarri impõe-nos uma nova percepção da obra de Proust. A *Recherche* adquire a dimensão de uma “máquina literária”, onde não há nem se procura uma unidade, mas as distintas partes se reproduzem pelo encontro e desencontro com as demais. No *Anti-Édipo* os autores a ela se referem:

*“Todas as partes são produzidas como lados dissimétricos, direções quebradas, caixas fechadas, vasos não comunicantes, divisões, onde até mesmo as contigüidades são distâncias, e as distâncias, afirmações, pedaços de quebra-cabeças que não vêm do mesmo, mas de quebra-cabeças diferentes, violentamente inseridos uns nos outros, sempre locais e nunca específicos, e suas bordas discordantes sempre forçadas, profanadas, imbricadas umas nas outras, sempre com restos. (Deleuze e Guatarri, 1972, p. 61)*

De forma similar, mas tratando do uso da língua, Pignatari assinala:

*“Na literatura, estas manifestações ganham contornos mais nítidos em situações-extremas, situações-limite: (...) complexamente hipotatizadas (subordinadas), como em Proust, onde os encaixes frásicos subordinativos são de tal forma labirínticos que acabam por destruir o fluxo discursivo linear, tal um fio de contas multicoloridas que, enrolado, em espiral, simultaneizasse as correspondências dos pontos de cor: (...) o enredo, por multiplicação, é tão enredado, que se estilhaça.” (Pignatari, 1994, p. 255)*

São estes múltiplos desvios e entrecruzamentos que permitem, em Proust, abrir sempre a possibilidade do novo e aprofundar à extenuação o contato com o íntimo, com o recôndito, com o improvável, com o que, à espreita, habita em nós mesmos. O leitor de Proust é, então, convidado a passear por estes variegados caminhos e descobrir-se neles enquanto um novo autor. Porém, a tais ilações pretendemos voltar na última parte deste texto. O que resulta de uma obra monumental como a *Recherche*? Um todo unificado, com começo, meio e fim? Não, e para isso Deleuze e Guatarri infirmam toda e qualquer unidade:

*“Proust dizia que o todo é produzido, que ele é ele próprio produzido como uma parte ao lado das partes, que ele não unifica nem totaliza, mas que se aplica a elas, instaurando somente comunicações aberrantes entre vasos não comunicantes, unidades transversais entre elementos que guardam toda a sua diferença nas suas dimensões próprias”. (Deleuze e Guatarri, 1972, p. 62)*

Tratamos das imagens, do tempo, dos signos e da diversidade em Proust, apoiando-nos ora em Benjamin, ora em Adorno, ora em Deleuze ou Guatarri<sup>10</sup>. Tentaremos, agora, ensaiar a nossa leitura de Proust, após um longo percurso de leitura de *À La recherche du temps perdu*. Tencionaremos fazê-lo a partir do que o próprio Proust admitia como uma leitura<sup>11</sup> desejável.

<sup>10</sup> Num outro momento, Guatarri explora mais especificamente a relação dos personagens Swann e Odete, o que não nos convém aqui e agora. Cf. F.GUATARRI. O amor de Swann como colapso semiótico. In: \_\_\_\_\_ e S. ROLNIK (1987) *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, p. 146-156.

<sup>11</sup> Um antigo prefácio a uma obra de outro autor, posteriormente transformado em um opúsculo sob o título “*Sobre a Leitura*” e citado mais atrás.

### 3 UMA LEITURA POSSÍVEL DA INTERPRETAÇÃO EM PROUST<sup>12</sup>

Tivemos a oportunidade de efetuar estudos sobre a questão da interpretação e análise de textos e discursos, como referimos momentos atrás. Nossa trajetória se efetuou desde a hermenêutica de inspiração husserliana, em Hirsh (1967), para a qual todo texto tem autoria, seu autor decide o sentido e qualquer subjetividade é fonte de erro para a interpretação; passando pela hermenêutica de inspiração heideggeriana, que implica numa abertura do leitor para o texto, num movimento intuitivo *pré-teorético* que pressupõe uma dimensão *linguageira* da experiência e uma apropriação do texto pelo leitor; chegando a Gadamer (1977) com a fusão dos horizontes da obra e do leitor, este que não pode abdicar de seus *pré-conceitos* e de sua história eficaz, numa constituição de um campo *intersubjetivo*. Por último, o *desconstrucionismo* de Derrida (como o *vê Desilet, s/d*), que privilegia a *différance* (diferença ou diferença), a produção de marcas e adiamentos (o presente perpassado por passados e futuros), a eficácia da obra produzindo variadas interpretações ou suplementos. Ler um texto, em contraste, pode significar tanto interpretá-lo, usá-lo ou *desconstruí-lo*. No primeiro caso, buscar-se-ia uma verdade (por correspondência) do texto. No segundo, ele seria apenas o estímulo complexo para minha reação pragmática. No terceiro, ele adquire ares de máquina de subversão, produzindo efeitos e buscando convicção. Rorty (1994) e Derrida, portanto, estariam fora do campo da interpretação, da hermenêutica, como o segundo Heidegger que buscará nas marcas, no envio e no retraimento do ser, os seus vestígios (em especial na fala poética). Nesse sentido, não podem ser acusados de *superinterpretação*, aquilo que Eco (1993) entende por uma interpretação defensiva e paranóica do leitor, que não quer ser enganado e sempre *vê* algo por trás do texto, um texto que é incapaz de controlar a fala do intérprete. O que pretendemos empreender a partir de agora é a nossa leitura do que Proust entendia por uma leitura, ou interpretação, baseando-nos principalmente em seu texto sobre esta questão - “*Sobre a leitura*”<sup>13</sup>. Para tanto, nos utilizaremos de excertos de “*Em busca do tempo perdido*” que nos pareçam esclarecedores das idéias do autor, e das nossas próprias, sempre que for necessário. Esperamos contar com a paciência de nosso leitor para tantas interrupções, como se já não as houvesse tido em demasia até então (referimo-nos às inúmeras citações anteriores). Mas são, parece-nos, a chave para buscar deixar nossas próprias marcas, com excessiva pretensão, através de um jogo de seme-

lhanças que tencionam produzir diferenças. Desta forma, nosso trabalho assume desde já o caráter de um suplemento. Proust ensina-nos, já num primeiro momento, que prefaciá-lo não é resenhar, mas deixar vir à tona tudo aquilo que a leitura do livro produziu em nós. E nele, Proust, esta produção gerou um texto brilhante acerca da leitura, que esperamos ter aproveitado o suficiente para bem fazermos a nossa própria. Para nós, uma leitura é uma forma de nos achegarmos a nós próprios, não para exorcizar nossos fantasmas, nem para ressuscitar nossos mortos, mas para possibilitar o surgimento daquilo que se oculta de nós mesmos, do diferente em nós, do outro que nos habita, dos nossos diversos eus, como diria o próprio Proust:

“(…) a alma se me afigurara, na duração da vida, como uma série de eus, unidos mas distintos, a morrerem uns após outros, ou mesmo a se alternarem (...) [Volume 6: A Fugitiva (Albertine disparue, p. 208)]

A leitura que se afina plasmada no “original”, a tal ponto inoculada pela genialidade da obra que não se permite ousar sua própria criação, é mera cópia, é plágio, não chega a ser paródia. Sem o sabor do inédito e do singular, resvala para a imitação banal, para a *mesmidade*. A leitura propriamente dita implica superações, ensaios, vôos solitários de um leitor que bebe da fonte do texto, sem embeber-se numa intoxicação que impede o exercício livre do pensar. Para Proust, a leitura é um ato psicológico, portanto algo que dispõe do próprio leitor para sua construção, que o induz ao confronto com sua biografia, enquanto processo e enquanto projeto. Nesse sentido, como a música, a leitura não é entretenimento, é envolvimento e desvelamento. Proust vai ainda mais longe ao afirmar, a propósito da comparação entre o livro e o amigo:

“(…) a leitura não poderia ser assimilada a uma conversação, mesmo com o mais sábio dos homens; que a diferença essencial entre um livro e um amigo, não é a sua maior ou menor sabedoria, mas a maneira pela qual a gente se comunica com eles, a leitura, ao contrário da conversação, consistindo para cada um de nós em receber a comunicação de um outro pensamento, mas permanecendo sozinho, isto é, continuando a desfrutar do poder intelectual que se tem na solidão e que a conversação dissipa imediatamente, continuando a poder ser inspirado, a permanecer em pleno trabalho fecundo do espírito sobre si mesmo.” (Sobre a leitura, p. 27)

<sup>12</sup> Tomamos a liberdade de alterar a diagramação, a partir de agora, num misto de homenagem e permissão para o exercício da diferença, seguindo uma deixa de Benjamin que observou que “Proust (...) afirmava preferir que toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo.” (p. 38)

<sup>13</sup> Este pequeno opúsculo data de 1905, sendo portanto anterior à *Recherche*, sua obra-prima escrita entre 1905 e 1922, quando morre aos 51 anos, e publicada de 1913 a 1927, em parte postumamente.

A leitura é um ato solitário e revelador. Já não é possível comunicar-se direta e imediatamente com o autor (mesmo ainda vivo), a não ser com a obra. Mas a obra já não pertence ao autor, já é do domínio do público, já fala por si mesma e provoca interpretações várias. O autor pode até ter modificado seu pensamento e proscrito sua própria criação, mas o leitor interage com ela como restou produzida num dado momento. Por outro lado, o leitor comunica-se consigo mesmo, com os aspectos de si que a obra despertou ou engendrou, com a inarredável sombra que lhe coloca ao encalço, no trajeto pelas páginas e nas idéias com que o defronta. E nesse mirar descontínuo em espelhos diferentes, ora côncavos ora convexos, penetra no fundo de si mesmo e pode retirar daí a produção de uma nova escrita. Releiamos Proust:

*“Na medida em que a leitura é para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar.” (Proust, 1905, p. 35)*

A *Recherche* se constitui para nós nesse tipo de leitura. Quando Proust nos fala da vida em sociedade, das relações amorosas, das sensações e impressões cotidianas e, principalmente, da arte (seja música, seja pintura, seja literatura), calam em nós, profundamente, desejos, memórias, interditos, sentimentos e falas, tão genuinamente experimentados e tão prazerosamente *redescobertos* que nos impulsionam a dizer algo, a ser algo, que antes não pensáramos possível. Em “*No caminho de Swann*”, esse incerto caminho de nós mesmos aparece-nos, assim:

*“Grave incerteza, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá.” [Volume I: No Caminho de Swann (Du côté de chez Swann), p. 49]*

E, assim, perseguem-nos, na leitura, não só as palavras de Proust, mas os lugares onde as escutamos, os lugares contidos na obra - *Combray*, *Balbec*, *Méséglise*, *Doncières*, *Martinville*, *Faubourg Saint-Germain*, etc. - e os lugares onde a lemos - Praia da **Caponga** (areal alagado coberto por vegetação baixa), Serra da **Meruoca** (casa de mosca), Bairro do São João do **Tauape** (lugar de barro amarelo), Praia das **Barreiras** (tipo de falésia) do Icapuí, Bairro do **Butantã** (antiga fazenda de gado em São Paulo)<sup>14</sup>

- ou que dela emergiram em comunhão com nossas lembranças. São como resistência calada ao ímpeto *desterritorializador* dos *não-lugares* que na visão *pós-moderna* constituem o inverso da utopia, pois existem mas não abrigam nenhuma sociedade orgânica, como bem o disse Augé (1994). Nos lugares proustianos, que nos reportam aos nossos lugares presentes, enxertados de passado e futuro, ainda há identidades<sup>15</sup> preservadas, são “territórios retóricos” onde abundam a peroração e a advertência, o elogio e a censura, os indivíduos são identificados, socializados e localizados não só na entrada e na saída, mas e, principalmente, ao estar em convívio, nos gestos, nas falas e, mais cabalmente, nos silêncios com que marcamos nossa presença no mundo. No entanto, não se escapa ao plural, efêmero e rúptil. Os caminhos que nos levam de uns a outros desses lugares, não são caminhos reais, mas surreais, liames inconscientes entre personagens e circunstâncias, que só podem ocorrer para o Narrador e seus leitores, no mundo daquele como percebido por estes, e no mundo destes criado e recriado na e pela intersecção que aquele provoca. Acontece que na leitura, também, além de lugares e nomes, encontramos o que não fomos buscar, a nós mesmos, nossos pensamentos, nossas ações, nossas intenções recônditas. No caso específico da *Recherche*, em muitos momentos se nos deparamos com algo que havíamos pensado de forma semelhante, duvidado intransigentemente, esquecido com negligência. Na leitura, entretanto, lá estão quase com as mesmas palavras as idéias que nos envergonhavam, que tínhamos por simplórias ou banais, que escusávamos a autoria ou, pelo menos, a cumplicidade. Mas Proust não nos perdoa:

*“Assim às vezes ao lermos a obra-prima nova de um homem de gênio, é com prazer que encontramos nela todas aquelas nossas reflexões que tínhamos desprezado, alegrias, tristezas que havíamos reprimido, todo um mundo de sentimentos desdenhados por nós e cujo valor o livro onde o reconhecemos nos assinala subitamente.” [Volume 5: A prisioneira (La prisonnière) p. 268]*

Em Proust aparecem-nos na forma de impressões sobre o amor romântico, e o ciúme que lhe corresponde; sobre a doença e a morte, que nos perseguem cada vez mais de perto a medida que avançamos no tempo; e sobre a sexualidade e o *homoerotismo*, temas tão inconclusos quanto incômodos, mesmo para tempos tão novos. Junto a estes, seguem a amizade, a produção literária, a mentira, dentre tantos outros. Cada um destes temas, aqui e ali, demonstram a

<sup>14</sup> Caponga e Barreiras são praias do litoral leste cearense; Meruoca é uma serra da Zona Norte do Ceará; Tauape é um bairro de Fortaleza; e Butantã, um bairro paulistano.

<sup>15</sup> Toda a questão relativa à identidade ficará em suspenso neste momento, mas tendo-se claro que uma visão pós-epistemológica denuncia esta pretensão conceitual, em prol de outra que explora, com suas vantagens, o múltiplo, o diverso e o diferente.

proximidade com nossos próprios devaneios, com nossas próprias esperanças, com nossos próprios vícios. Mas se aproximam de nós, distanciando-se talvez do “original”, como nossos tipos clonais, assustando-nos com sua verossimilitude, pois que a verdade<sup>16</sup>, esta já foi abolida em sua arrogante universalidade e unicidade. O leitor, antigo intérprete e novo autor, deve assumir sua *performance*, e Proust percebia isso ao ensaiar ser leitor de si mesmo:

“Não adianta saber que muitas pessoas que lerão este artigo o acharão detestável; no momento em que leio, o que eu vejo em cada palavra me parece estar no papel, e não posso crer que cada pessoa, abrindo os olhos, não veja diretamente as imagens que eu vejo, acreditando que o pensamento do autor é diretamente percebido pelo leitor; quando a verdade é que se trata de um outro pensamento fabricado em seu espírito, com a mesma candura de quem imagina que é a própria palavra que pronunciamos que caminha tal e qual ao longo dos fios telefônicos; no momento mesmo em que eu quero ser um leitor, meu espírito repete, como autor, a experiência dos que lerão meu artigo.” [Volume 6: *A fugitiva* (Albertine disparue) p. 143]

Mais adiante fechará o círculo hermenêutico<sup>17</sup> que constitui esta visão da obra e da leitura da obra:

“(…) o pensamento do autor (…) só se realiza completamente no espírito dos leitores, e aí se consuma.” [Volume 6: *A fugitiva* (Albertine disparue) p. 143]

Nós, leitores, somos então convidados a fechar e manter abertas sucessivas *gestalten* que compõem o universo da compreensão propiciada por uma boa leitura.<sup>18</sup> Somos *co-partícipes* desta empreitada que a obra literária instaura. Mas não sem dificuldade, pois a inteligência, quando se coloca adiante da intuição, elide o vigor da obra que é lida, como o faz com o processo de a criar. E, para nós, operários da inteligência, cava-se um fosso entre nós e o texto, sobre o qual uma pênsil e estreita ponte se projeta, diferentemente do artista (ou daquele que lhe contempla a obra sem ser experto ou academicamente) que sensível à obra deixa-se tocar e guiar por ela, percorre-lhe fosso e cumes, para só num segundo momento permitir a insurgência do intelecto. Proust assevera:

“A impressão é para o escritor o mesmo que a experimentação para o sábio, com a diferença de ser neste anterior e naquele posterior o trabalho da inteligência. O que não precisamos decifrar, deslindar a nossa custa, o que já antes de nós era claro, não nos pertence. Só vem de nós o que tiramos da obscuridade reinante em nosso íntimo, o que os outros não conhecem.” [Volume 7: *O tempo redescoberto* (Le temps retrouvé), p. 159]

Que mais dizer da leitura, a partir da leitura de Proust, de sua *Recherche*, quando se tem por obrigação parar num determinado momento? Como deixar-se por asas e planar no horizonte das possibilidades que tal leitura instaura, quando de alguma forma aprisionados na fôrma de um texto que se presta ao olhar acadêmico, aos critérios de uma publicação ou às exigências de uma matéria curricular? Sabemos que assim corremos o risco de não termos produzido um ensaio crítico-literário minimamente razoável. Mas se não tivermos aprendido, até aqui, a importância de correr riscos, até mesmo exigirmo-nos ser *não-razoáveis*, de que teria adiantado todo o esforço? Aos acadêmicos de maneira geral, e aos psicólogos de forma muito especial, parece-nos, cabe o confronto com uma forma de leitura *não-técnica*, com a boa literatura, que pelo pragmatismo de falar da vida dos homens como ela é, à la Nelson Rodrigues, os habilite mais seriamente a cuidar deles, a escutá-los e não a dizê-los.<sup>19</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. (1951) *Mínima moralia*. São Paulo: Ática, 1993.
- AUGÉ, Marc. (1994) *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus.
- BENJAMIN, Walter. (1929) A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 36-49.
- DELEUZE, Gilles. (1976) *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- \_\_\_\_\_ e GUATARRI, Félix. (1972) *O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 61-62.

<sup>16</sup> Da mesma forma que a identidade, a verdade - enquanto correspondência - já não goza de estatuto líquido e certo, numa formulação onde a razão foi destituída de seu pedestal. Cf. Feyerabend (1991).

<sup>17</sup> Trata-se aqui de assumir-se em seus preconceitos, mais que em seus julgamentos. Para Gadamer (1982) (a partir de Heidegger), por exemplo, são os preconceitos que constituem nosso ser, ao contrário do que suporia uma visão iluminista). Daí decorre que a leitura implica num ininterrupto ir e vir do mundo do texto ao do leitor.

<sup>18</sup> Com todo cuidado necessário devemos pensar a “boa” leitura ou a música “séria”, em oposição ao que Adorno condenava como “indústria cultural”.

<sup>19</sup> Ao ter de finalizar o texto, pude observar, na revisão, que sua primeira parte foi escrita na primeira pessoa do singular, justamente onde abordei minha trajetória pessoal com a leitura de Proust. A segunda e a terceira partes, por sua vez, o fiz na primeira pessoa do plural (“de modéstia”). Isso se deve, talvez, à necessidade de teorizar sobre a leitura (segunda parte) e à consciência implícita de que minha própria leitura não é só minha (terceira parte). Preferi não alterar o texto e evidenciar o lapso, pois sua explicitação pode dar mais frutos do que sua correção.

- DESILET, Gregory. Heidegger and Derrida: the conflict between hermeneutics and deconstruction in the context of rhetorical and communication theory. *Research in Phenomenology*. Vol XVI: 152-170.
- ECO, Umberto. (1993) Superinterpretando textos. Autor e texto. In: *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes.
- FEYERABEND, Paul. (1991) *Adeus à Razão*. Lisboa: Ed. 70.
- FIGUEIREDO, Luis Claudio M. (1994). *Escutar, recordar, dizer: encontros heideggerianos com a clínica psicanalítica*. São Paulo: Escuta/EDUC.
- GADAMER, Hans-Georg. (1977) Scope and function of reflection. Man and language. In: *Philosophical hermeneutics*. Berkeley: Univ. of California Press, p.18-68.
- \_\_\_\_\_ (1982) Le problème herméneutique. In: *L'art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique*. Paris: Aubier.
- HIRSH JR., E.D. (1967) Objective interpretation. In: *Validity and interpretation*. New Haven: Yale University Press. p. 209-244.
- MOTTA, Leda Tenorio da. (1990) A história de um texto. In: PROUST, M. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo. p. 297-303.
- PIGNATARI, Décio. (1994) Falésia Joyce. In: NOVAES, A. (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras, p. 249-257.
- PROUST, Marcel. (1905) *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1989.
- \_\_\_\_\_ (1913-27) *Em busca do tempo perdido*. São Paulo, Globo, 1989-90.
- \_\_\_\_\_ e GALLIMARD, Gaston. (1989) *Correspondência*. São Paulo: Ars Poetica, EDUSP, 1993.
- RORTY, Richard (1994) *Filosofia e o espelho da natureza*. Parte Três. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

# EFEITO E RECEPÇÃO: LEITURAS E LEITORES DE CORDEL NO ESPAÇO URBANO

José Erivan Bezerra de Oliveira \*

## Resumo

*O presente trabalho procura identificar no espaço urbano de Fortaleza as novas configurações do leitor de cordel com base em pesquisa de campo realizada na Banca do CECORDEL e nas teorias do Efeito e da Recepção. Aqui, procuro traçar uma trajetória deste leitor através do tempo, desde o surgimento do cordel no cenário rural até sua introdução no meio urbano. A análise de dois textos representativos do cordel rural e do cordel urbano permitem comparar as temáticas e como ambos interferem na formação do leitor, ao mesmo tempo que denotam a interferência dele na elaboração do texto.*

**Palavras-chave:** leitor; efeito; recepção; rural; urbano; devir; cordel.

## Résumé

*Le present essai recherche identifier dans l'espace urbain de Fortaleza les nouvelles configurations du lecteur de cordel sur le support d'une recherche de champ réalisée dans la Banca do CECORDEL et a propos des theories d'effet et de la réception. Ici, je recherche caractériser une trajectoire de ce lecteur vers du temps, dès l'apparition du cordel champêtre jusqu'à l'introduction dans l'ambient urbain. L'analyse de deux textes représentatives du cordel champêtre et urbain permettent comparer les thematiques et comme les deux influencent en formation du lecteu, au même temps que denotent l'interaction de lui dans l'eraboration du texte.*

**Mots-clé:** lecteur; effet; réception; urbain; champêtre; devenir; cordel.

## 1 INTRODUÇÃO

A literatura de cordel (tendo se desenvolvido, primeiro e mais caracteristicamente no Nordeste brasileiro) encontrou, por assim dizer, um público rural, formado por pessoas analfabetas ou semi-analfabetas e ligadas à agricultura. As enormes dificuldades das populações nordestinas em ter acesso a outro tipo de literatura levaram, inicialmente, a sua ligação com o cordel. Assim, tanto os clássicos de origem européia, como os acontecidos nacionais e internacionais, transmitidos pelo jornal e rádio eram mais facilmente assimilados e repassados pelo folheteiro.

Curran identifica, assim, os leitores de cordel:

*“É geralmente o indivíduo pobre, de pouca ou nenhuma educação formal, que compra o folheto porque simplesmente gosta da história que o autor narra, e, em parte, porque só tem dinheiro para comprar esse tipo de literatura.”<sup>1</sup>*

Essa identificação já fora feita por Orígenes Lessa e Câmara Cascudo. Ambos concordam que a literatura popular escrita é destinada à classe pobre, que não é atendida de forma alguma pela literatura erudita.

Se nos locais mais distantes dos sertões nordestinos um jornal poderia levar até meses para chegar, o folheto, mesmo publicado em outros estados, movimentava-se com grande facilidade, pois os folheteiros corriam vilas, feiras, com a regularidade que permitiam as publicações; dessa forma, sempre que tivessem em mãos um título inédito, era motivo para a volta do vendedor aos locais em que havia passado antes. Isto demonstra a oralidade latente do folhetim de cordel.

\* Aluno do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará.

<sup>1</sup> CURRAN, Mark J. *A Literatura de Cordel*. Recife. Ed. Universidade Federal do Pernambuco. 1973.

Renato Carneiro Campos, em estudo intitulado “Ideologia dos Poetas Populares” feito para a Fundação Joaquim Nabuco em 1977 identifica no Pernambuco o seguinte público:

*“De uns vinte anos para cá, ressalta a importância dos folhetos populares como uma das principais distrações - e talvez mais que simples distração - do trabalhador de engenho. Podemos dizer que constituem sua única leitura.”<sup>2</sup>*

Temos aí duas descrições mais ou menos abrangentes que caracterizam o leitor de cordel até a década de oitenta e simbolizam para qual público o cordel era feito.

No caso específico do Ceará, desde o início do século, o cordel se manifestou principalmente no Cariri, tendo essa área abrigado durante muito tempo a maior parte do público leitor existente. Lá, nesta região o leitor caracterizava-se principalmente pela ligação religiosa com o Padre Cícero e pela proximidade das diversas manifestações culturais e religiosas existentes. Esse público era formado por gente de todo o Nordeste, quase invariavelmente romeiros, que acolhiam as obras de João de Cristo Rei (João Quinto Sobrinho, iniciado na poesia de cordel pelo próprio Pe. Cícero, conforme entrevista dele ao pesquisador Oswald Barroso), de José Bernardo, e dos que viriam depois, como Manoel Caboclo e Silva (que ainda conheceu o Pe. Cícero) e Abraão Batista.

Com os seguidos êxodos rurais, no entanto, a literatura de cordel foi se alastrando para outros estados, do Norte e do Sul/Sudeste do país e criando aí seus novos-velhos leitores, os nordestinos que migraram em busca da borracha da Amazônia e das indústrias do Rio de Janeiro e de São Paulo.

*“Consigo trouxeram a sua cultura e como baluarte, a poesia popular, um dos esteios da expressão do homem brasileiro.”<sup>3</sup>*

As palavras do pesquisador Joseph M. Luytem revelam sem dúvida a nordestinidade do público dessas regiões.

## 1.2 Seca e chuva - 1980 a 1985 - um parênteses sobre as migrações

O início da década de oitenta caracterizou-se pela dicotomia seca e chuva. A estiagem de quase cinco anos foi interrompida bruscamente por um verdadeiro dilúvio e o cearense do interior viu-se impossibilitado de tirar seu susten-

to da terra e forçado a migrar para outras regiões do país como São Paulo e Rio de Janeiro. Mas o êxodo não se deu apenas para o Sul/Sudeste e muitos dos que deixaram o sertão vieram engrossar os subúrbios e favelas da capital do estado.

A falta de uma política de manutenção do homem do campo no campo ocasionou grandes mudanças nas características tanto do interior cearense como de Fortaleza. As cidades maiores do interior cresceram assustadoramente e Fortaleza abriga hoje uma grande parte de sua população, oriunda de áreas rurais.

Estima-se a população de Fortaleza em aproximadamente dois milhões de habitantes, dos quais, somente nos últimos seis anos (com referência a 1991) quase 50 mil vindos do interior, conforme dados do IBGE:

Nº. de pessoas que migraram para Fortaleza nos últimos seis anos com referência a 1991, em milhares.				
Outras Unidades	Mesma Unidade	Países Estrangeiros	Ignorado	Total
38.018	48.190	843	736	87.787

Fonte: IBGE<sup>4</sup>

Fortaleza cresce para cima, para baixo e em todas os sentidos e direções. Para um lado, quase emenda com o município de Caucaia, para o outro, com o de Maracanaú; a ostentação cresce para cima dos edifícios na mesma proporção que a miséria se alastra para baixo das pontes e viadutos.

Diversos bairros da cidade com idade entre cinco e trinta anos são formados em sua maioria por imigrantes do interior. No Conjunto José Walter e no Conjunto Ceará, é possível encontrar verdadeiros núcleos de populações oriundas de uma única cidade ou região. Só para citar alguns exemplos, encontramos muitas vezes ruas inteiras com habitantes do Jaguaribe, do Cedro, de Várzea Alegre, do Cariri.

Essas populações trouxeram consigo toda uma carga de valores, costumes e expressões culturais, que se modificaram, dando lugar a novas formas, nascidas da interação com os valores, costumes e expressões aqui encontradas.

Os dois exemplos mais claros desta interação são a quadrilha e o forró. A primeira foi, durante muito tempo, uma manifestação quase que exclusivamente popular (embora não seja essa a sua origem) encontrada somente no interior. Da década de setenta para cá surgiram vários festivais de quadrilhas em Fortaleza, sendo os mais famosos os dos dois conjuntos habitacionais acima citados; de certa forma creio que esse surgimento se deve à formação desses dois bairros como núcleos de populações interioranas.

<sup>2</sup> CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos Poetas Populares*. Recife. 1977. 2ª edição.

<sup>3</sup> LUYTEM, Joseph M. O QUE É LITERATURA DE CORDEL. São Paulo. Brasiliense. 1983.

<sup>4</sup> Foi impossível trabalhar com um gráfico mais atualizado, pois o último Anuário Estatístico ainda não foi publicado

Nesse caso, a quadrilha não é mais realizada de forma espontânea, a base do improviso, mas de tal forma estilizada, que assemelha-se ao desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro (guardadas as devidas proporções e, no que diz respeito a padronização do espetáculo); em muitos casos, desaparece totalmente a teatralidade natural da festa, que cede lugar ao artificialismo.

O segundo exemplo, o forró, tradicionalmente acompanhado por um trio composto de sanfona, zabumba e triângulo, passa por uma transformação sem igual, incorporando elementos da “axé music” (música baiana) e reunindo-se em grandes grupos com ares de trios elétricos, com guitarras, baterias, teclados. Isso se deve à crescente imigração de outros estados e países, que torna Fortaleza um corredor turístico do Nordeste, bem como à influência da indústria do carnaval baiano, dos meios de comunicação e da padronização de comportamento. Assim, muitas expressões populares se modificaram para atender a esse público emergente e é a partir desse dado que acredito ser possível inventariar não só um novo tipo de cordel, como também um novo público leitor desse cordel, apesar dele (o cordel) não mobilizar tanto quanto a quadrilha e o forró e nem ter sofrido a industrialização fonográfica do último.

### 1.3 Contextualização

A contextualização acerca do período analisado permite definir sob que condições a produção da cultura popular tem se desenvolvido em Fortaleza.

Desde a ascensão da gestão empresarial, iniciada com a eleição de Tasso Jereissati para governador do estado, a capital cearense tenta acompanhar as mudanças políticas em todos os espaços de sua globalidade, sem no entanto, conseguir.

As tentativas de modernização aparecem nas formas mais variadas e politicamente, adota-se o ponto de vista da convivência pacífica das tendências da situação e da oposição. O antigo sectarismo de ambas as partes cede lugar pouco a pouco ao progresso do diálogo e conflui para gestões, executivas e legislativas, com a participação de segmentos e instituições sociais. A sociedade civil discute, opina e reivindica aos governantes seu quinhão de poder.

Economicamente, o Ceará abre suas portas para a iniciativa privada local, nacional e estrangeira e Fortaleza é a menina dos olhos das políticas governamentais. O Estado incentiva o assentamento industrial através da dispensa de encargos e da oferta de mão-de-obra farta e mais barata. A população da cidade beira os dois milhões de habitantes, e, porto e aeroporto não se adequam mais às necessidades de uma Fortaleza crescente; o novo porto no Pecém e o novo aeroporto colocam Fortaleza como principal rota de carga e gente do Nordeste. Nas agências de viagem de várias partes

do mundo, cada vez mais pessoas vão a procura de uma passagem para a “terra do sol” e o turismo cresce de forma nunca antes imaginada.

A cultura da elite também vê Fortaleza como uma Canaã e transforma a cidade no palco dos grandes eventos, como as feiras de livros e de informática, e, até o cinema nacional, que há muito desaparecera das telas, encontra em Fortaleza uma parceira forte para produções e lançamentos cinematográficos. Atraída pela Lei Jereissati de incentivo à cultura, a sétima arte descarrega as malas no aeroporto Pinto Martins e promete ter vindo para ficar, mas em pouco tempo sofre um baque por conta da redução dos investimentos.

O pagode e a “axé music” se tornam emblemas da nova elite, que busca, através de sua identidade política e econômica, a constituição de uma identidade cultural; os “shoppings”, a Praia de Iracema e o Fortal são os xodós dessa nova elite que permitem, de certa forma, a sua identificação.

Uma falsa modernidade alcança Fortaleza na virada do milênio.

Enquanto isso, outra Fortaleza, que cresce desordenadamente em todas as direções, sem planejamento, subnutrida, longe das pautas do dia, subsiste ao lado da outra. Favelas são construídas e desconstruídas rapidamente em áreas desocupadas nos subúrbios, onde não há emprego, saneamento; o governo também contribui para isso e cria conjuntos habitacionais que não poderiam ser chamados senão de favelas.

O turismo, concentrado nas mãos da iniciativa privada e sem a interferência eficaz do Estado, traz também o aumento de diversas mazelas, como a prostituição adulta e infantil, que já se constitui como uma verdadeira indústria em toda a orla marítima de Fortaleza e a depredação do patrimônio histórico e ambiental. Enquanto isso, as campanhas de combate a esses problemas se dão sempre a partir das consequências e não das causas.

Acentua-se cada vez mais a distância econômica entre as Zonas Nobres e o Subúrbio e a proximidade espacial dos dois (é comum encontrar favelas ao lado dos shoppings, no meio da elite) o que cria, às vezes, valores distintos nas duas partes e transforma outros valores em requisito obrigatório aonde quer que se vá. A padronização da moda, veiculada pelos meios de comunicação, atinge gregos e troianos e os modelitos das bandas de pagode são usados indistintamente, tanto pelos frequentadores dos camarotes do Fortal, como pelos jovens que lotam os forrós e bailes funk dos subúrbios.

*“Esta condição gera, portanto, duas situações: por um lado, os habitantes que são considerados cidadãos perante o mundo do trabalho e do consumo; por outro, aqueles a quem, dada sua condição de subcidadania ou de cidadão de segunda classe, é negado um padrão mínimo de qualidade de vida e que, no*

*mundo informal, seja do trabalho ou do consumo, desenvolvem várias e engenhosas alternativas para garantir o nível mínimo de sobrevivência.”<sup>5</sup>*

O estado, através da Secretaria de Cultura, tenta criar também, um modelo de desenvolvimento cultural, e, segundo o ex-secretário e atual deputado estadual Paulo Linhares, o melhor meio de se pensar a cultura e o seu desenvolvimento é criando uma Indústria Cultural.

*“Basicamente, a gente tem pensado a cultura no sentido antropológico. O que isso significa? Significa que cultura é muito mais do que o sentido restrito da arte. Ela é tudo aquilo que um povo produz, do ponto de vista simbólico ou material. Ou seja, desde a culinária até a maneira de cantar... E o trabalho básico que a gente se propôs, a partir daí, é possibilitar que aqui se tenha uma indústria cultural, que é diferente de uma simples produção cultural.”<sup>6</sup>*

É nesse novo ambiente que me proponho a estudar o leitor de cordel.

## **2 O LEITOR DE CORDEL EM FORTALEZA A PARTIR DE 1987**

É importante para o estudioso construir a identidade do habitante de Fortaleza, pois, só ela possibilita traçar um perfil do leitor de cordel hoje.

Em primeiro lugar, não se poderia colocar as quadri-lhas e o forró em pé de igualdade com a literatura popular, tendo em vista que aquelas transformaram-se quase que completamente e em medida inversamente proporcional às transformações do seu público (de interiorano a urbano), enquanto que a literatura de cordel continua com a mesma estrutura poética desde a época do seu surgimento no Nordeste tendo mudado apenas as preferências temáticas, o que acompanha a evolução do seu público.

Em artigo publicado na Revista de Ciências Sociais de 1977 o professor Luiz Tavares Júnior faz a seguinte afirmação:

*“Há sempre repetições do mesmo tipo de estrofes e dos padrões métricos e contínua retomada dos mesmos assuntos, o que assegura a literatura de cordel uma perenidade formal e de conteúdo decorrente da exploração sistemática dos mesmos “topoi” estilísticos e temáticos”.<sup>7</sup>*

Concordo com Tavares quanto à permanência da construção formal da poesia, no entanto, devo discordar quanto à perenidade temática. Com a alteração do modo de vida das populações interioranas, diminuindo sensivelmente o número de habitantes das áreas rurais, o cordel passa a ser produzido para um público diferente, que pensa, age, relaciona-se - apesar de influenciado ainda por alguns valores rurais - no meio urbano. Assim, a literatura de cordel vai deixando de tratar os temas tradicionais do romanceiro popular, para tratar dos novos temas que se apresentam no seu novo meio de vida.

Essa mudança, na minha opinião, longe de fazer com que o cordel perca autenticidade enquanto expressão popular acentua a sua ligação com aqueles para quem é feito, o povo; tendo mudado as condições reais de existência desse povo, é natural que ocorram transformações nas suas formas de representação do real.

Feitas essas ressalvas creio poder identificar um certo tipo de público em Fortaleza. Na Banca do CECORDEL (Centro dos Cordelistas), quando da catalogação dos cordéis, tive oportunidade de travar contato com os seguintes tipos de públicos:

- I - os com mais de cinquenta anos vindos do interior;**
- II - os filhos destes (às vezes nascidos no interior, às vezes não);**
- III - os naturais de Fortaleza, moradores dos subúrbios e áreas periféricas;**
- IV - os pesquisadores, os colecionadores e os turistas;**
- V - os estudantes de 2º e 3º Graus;**
- VI - os Internautas.**

No primeiro grupo estão aqueles que mais ligação direta têm com o cordel: compram os folhetos, assistem programas do gênero e preferem os clássicos do gênero ou os que mais se aproximarem destes; eles são geralmente semi-analfabetos e gostam de frequentar a Banca. O segundo grupo é composto daqueles que receberam o cordel como herança dos pais, preferem os cordéis noticiosos e só vão à banca para comprar o cordel. O terceiro grupo engloba aqueles que, nascidos aqui, mas sofrendo na pele os problemas de que os folhetos tratam muitas vezes, identificam-se com a narrativa e não tendo acesso a outras leituras lêem o que mais traduz seus sentimentos; eles também vêm a banca como um bom local para se ir. O quarto grupo é definido por razões específicas: a análise, a coleção e a “lembrança”<sup>8</sup>; desses, o grupo dos turistas é o mais representativo. Eles travaram contato com a literatura de cordel das mais diversas

<sup>5</sup> BRAGA, Elza Maria Franco (1995) *Os labirintos da habitação popular. Conjunturas, programas e atores*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 278 p.

<sup>6</sup> JORNAL “O POVO”. *Caderno Vida e Arte*. Fortaleza. 11 de março de 1997.

<sup>7</sup> TAVARES JR, Luiz. O mito da maldade castigada. In: *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza: Imprensa da Universidade Federal do Ceará, Vol. VIII, - nºs. 1 e 2.

<sup>8</sup> Aqui, não utilizei lembrança como memória cultural, mas no sentido de algo que identifica aquele lugar, assim, o turista compra o cordel para guardar de “lembrança” da sua viagem.

formas, mas, principalmente, pela chegada da xilogravura nos salões de artes plásticas de todo o mundo. O quinto grupo é formado por estudantes de segundo e terceiro graus e a princípio procuram o cordel para trabalhos exigidos por professores ligados ao cordel, mas é possível encontrar os que, tendo assim conhecido o cordel, tornaram-se leitores independentes e buscam principalmente ou o lado folclórico ou o que muitos chamam de vanguardismo da poesia. O último grupo não tem idade definida, tampouco credo, raça. São aficionados pela Internet e encontraram em suas páginas uma infinidade de cordéis tratando dos mais diversos temas e utilizando-se desse novo meio de comunicação. Não é possível certificar-se da quantidade de pessoas que se utilizam desse recurso, mas, apenas um mês depois de abrir sua página, o poeta José Pessoa de Araújo já havia recebido mais de mil e quinhentas visitas.

Podemos observar grandes diferenças entre essa identificação e as que foram feitas anteriormente por Curran e Campos. Há, na minha opinião uma renovação dos leitores de cordel nos últimos vinte anos, que incentiva as novas produções e não permite a extinção da literatura popular escrita.

### 3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CORDEL EM FORTALEZA HOJE

Em primeiro lugar devo apontar um fato que me chamou bastante atenção: em entrevista com o poeta Guaypuaçu Vieira, ele revelou-me o seguinte:

*“Quando termino um cordel, mal ele chega nas mãos do leitor, o leitor me procura para perguntar quando vou escrever outro sobre outro tema que às vezes ele mesmo dá ou é alguma notícia que saiu por aí.”<sup>9</sup>*

Isso não seria estranho em uma cidade com uma população pequena, onde todos se conhecem e se relacionam de alguma forma. Acontece que Fortaleza possui dois milhões de habitantes, donde podemos concluir que, mesmo a despeito das dificuldades para que isso aconteça, existe uma relação constante entre autor-leitor do cordel urbano quase na mesma proporção do que acontece em Juazeiro do Norte. Esta cidade é dez vezes menor que Fortaleza e lá esta relação fica clara nas palavras do poeta Abraão Batista:

*“Assim que terminei o cordel sobre a princesa Diana, alguns leitores me procuraram, pedindo que eu escrevesse outro mais picante sobre o mesmo tema que saiu com o título de “Os chifres reais.”<sup>10</sup>*

Com isso quero deixar claro que o cordel em Fortaleza, tendo mudado algumas de suas características, mantém outras, mesmo diante das diversas dificuldades encontradas.

Em segundo lugar, pude observar que, apesar de terem sido mantidas as regras formais (esquema de rimas, estrofes), o cordel feito em Fortaleza fica muito a dever em relação aos clássicos do gênero. Diante dos cordéis reeditados pela Luzeiro Editora de autores como Rodolfo Coelho Cavalcante, Leandro Gomes de Barros, Firmino do Amaral, João Martins de Athayde, etc, os cordéis feitos hoje pecam pela imperfeição poética e pelo descuido crasso em relação à melodia e à métrica das composições, salvo raras exceções. A comparação se torna óbvia até mesmo aos olhos do leigo. Em recente programa editorial do jornal “O Povo”, em 1998, foram publicados 12 cordéis em comemoração ao centenário de Lampião. Foi possível observar o contraste existente entre as obras dos autores novos e o cordel clássico de José Pacheco A chegada de Lampião no Inferno, também publicado pelo mesmo programa, por ser este muito superior aos demais, influenciados pelas transformações urbanas.

O último ponto que gostaria de anotar trata dos temas propriamente ditos. Hoje ocorre a predominância do folheto de oito páginas e trinta e duas estrofes, em detrimento dos romances de dezesseis, trinta e duas e sessenta e quatro páginas. Esse fato aponta uma queda qualitativa na construção poética, que abandona o cancionário tradicional, para se dedicar muitas vezes ao esdrúxulo, ao espalhafatoso; existem bons cordelistas ainda e creio que está acontecendo também uma renovação desses autores (três novos autores ingressaram no CECORDEL e já publicaram títulos que merecem distinção entre os outros).

Nesse sentido, Fortaleza surge no cenário da literatura popular escrita como um foco promissor, senão dos clássicos, pelo menos da forma clássica do fazer poético popular.

### 4 ANÁLISE DE DOIS TEXTOS REPRESENTATIVOS

O primeiro texto a ser analisado “A Fera de Petrolina” é de autoria de João José da Silva, poeta pernambucano, autor de mais de cento e cinquenta folhetos. Data de 1949 e, dentro das classificações temáticas, está entre os folhetos de bravura, composto de setenta e oito estrofes de seis versos de sete sílabas finalizado em acróstico (a própria

<sup>9</sup> Entrevista realizada no dia 05 de setembro de 1997, em Fortaleza, pelo autor.

<sup>10</sup> Entrevista realizada no dia 04 de setembro de 1997, em Fortaleza, pelo autor.

finalização em acróstico já demarca um território ruralizado, pois raros são os poetas urbanos que assim terminam os seus cordéis).

A principal razão da escolha desse título é a quase inexistência da temática abordada, hoje, nos centros urbanos. Não é minha pretensão transcrevê-lo na íntegra, mas, somente o que for representativo para a análise.

O autor começa o cordel com a descrição do anti-herói.

“Usava um traje esquisito  
Imitando a Lampião  
Com dois punhais na cintura  
Um revólver em cada mão  
Outro na cinta e também  
De cada lado um facão”

“Tinha dois cintos de balas  
Cheios de não caber mais  
Era ruim que só a morte  
Nunca procurou a paz  
O povo corria dele  
Como a luz do Satanás”

A descrição do anti-herói remete, já, na minha opinião, a uma expectativa criada pelo autor e destinada a despertar no leitor uma espécie de aproximação com o personagem, o qual, em qualquer cidade do interior, na década de cinquenta, poderia ser facilmente percebido.

A descrição seguinte é, também, facilmente apreendida e faz jus ao comportamento das autoridades da época em relação aos chamados valentões e ao cangaço propriamente dito.

“Também u juiz local  
nada podia fazer  
Se conservava calado  
Temendo também morrer  
Às ocultas procurava  
Um lugar para correr”

A descrição do herói é utilizada pelo autor como forma de promoção do próprio cordel, da figura do folheteiro e de aproximação do leitor (oprimido, fraco, inocente) com o herói. Ao invés de colocá-lo como um vaqueiro, um domador, ou outra profissão que exija força e assim caracterizar as qualidades do herói, como a astúcia, a fortaleza, etc, faz justamente o contrário.

“Luis era um folheteiro  
Que no Recife morava  
Honesto e trabalhador  
Comia o que trabalhava  
Tudo quanto ele quisesse  
O povo lhe confiava”

“Era um rapaz muito alto  
Na idade era um menino  
Era tão calmo de forma  
Que o pessoal do destino  
Para abusar mais com ele  
Chamava-o Luis Mofino”

O único elemento que Luis conta a seu favor é a sorte de ganhar um prêmio lotérico; mesmo esse fator, afinal, é quem o tira de seu lugar de origem e faz com que ele vá de encontro ao seu opositor. O elemento destino, dessa forma, é um dos fios condutores da narrativa.

“Luis era muito pobre  
Mas para mudar sua sina  
Acertou em um milhar  
E mudou logo a rotina  
Comprou livros e seguiu  
Com destino a Petrolina”

Seguiu Luis seu destino -  
Não sei em que confiado -  
Quando entrou em Petrolina  
Só via o povo assombrado  
Ele com aquele gesto  
Ficava desconfiado”

Assim, o folheteiro representando o fraco, sai de sua terra natal à procura de novos campos de trabalho e vai até Petrolina, onde se dá a caracterização do enredo. Também nesse caso, o autor não foge da trama tradicional e, antes da conquista, o herói sofre nas mãos do seu inimigo. A própria discussão que gera a intriga, banal ao extremo, é facilmente identificada. Chegando em um bar, sem ver seu opositor, ele pede uma bebida e é indagado pelo valentão.

“O Barra lhe perguntou  
- Você gosta de beber?  
Luis disse: - algumas vezes  
Só para me esparecer  
Disse o Barra: - E aos amigos  
Não costuma oferecer?”

“Diz Luis: - Pois me desculpe  
Eu não ter-lhe oferecido  
Mas, querendo está as ordens  
Nesse momento o bandido  
Disse: Nada! Agora é tarde  
Mas vou propor-lhe um partido.”

A humilhante proposta é aceita mediante o uso da força pelo bandido.

“Depois disse ao bodegueiro  
- O rapazinho tem raça,

E como ele é macho mesmo  
Talvez em mim ache graça;  
Dê-me um bom ponche pra ele  
Comer com esta cachaça”

Depois de ter comido todo o cabaco e bebido toda a cachaça exigida pelo valentão, Luis se redime e solta-se das amarras da força.

“Correu de balcão afora  
Aquele vômito quente  
O folheteiro já bêbado  
Gritou com voz estridente  
- Vou mostrar que folheteiro  
Na terra também é gente”

“Então meteu a peixeira  
No buxo do desordeiro  
O Barra deu dois gemidos  
E disse para o folheteiro  
- Você matou do sertão  
O mais feroz cangaceiro”

Consagrado, Luis recebe o prêmio que lhe é de direito: os dez contos de réis e o perdão para o crime de assassinato. E do fazendeiro, o prêmio maior do herói.

“Luis eu tenho esta filha  
Na vida a quem tenho amor  
Criei-a para casar-se  
Com um rapaz de valor  
E o tal rapaz é você  
Que dela é merecedor.

Este cordel, dos mais vendidos da coleção de João José, é representativo de um público que dificilmente será encontrado nas grandes cidades. Na pesquisa que realizei, somente o primeiro grupo de leitores, dos que foram enumerados, mantém a leitura da temática

O segundo texto, representativo de uma temática propriamente urbana é de autoria do poeta cearense Wanderley Pereira e chama-se: “Lugar de Lixo é no Lixo”. Composto de vinte e uma estrofes de sete versos e seis sílabas, não poderia se enquadrar melhor para esta análise.

“Quem não zela sua casa  
Com higiene total;  
Quem não limpa seu terreiro  
Nem cuida do seu quintal,  
É responsável direto  
Por tudo quanto incorreto  
Que lhe aconteça de mal.”

“E nossa casa não é  
Somente a nossa morada

É o mundo em que vivemos  
É a cidade, a estrada,  
O mar, o rio, o nascente,  
É todo o Meio Ambiente  
Da nossa humana jornada.”

A sugestão de uma temática como a da ecologia começa a parecer justamente nas grandes cidades, por conta dos altos níveis de poluição e degradamento ecológicos. O texto é produzido para um público que trava, diariamente, contato com estas questões, seja por visualização própria ou por intermédio da mídia. Já de início, o poeta desconstrói a noção rural de casa, conceito hermético, transformando-a e ampliando a sua espacialidade.

O poeta caminha de volta ao urbano-rural, talvez numa tentativa de fazer com que as expectativas sejam uma só em ambos os espaços.

“Quem vai ao interior  
Pelas nossas rodovias,  
Em busca de respirar  
Ar puro em manhãs sadias,  
Observando nas margens  
Das asfaltadas rodagens,  
Vê lixo entupindo as vias”

“Na cidade o lixo podre  
Produz até mesmo o enfarte,  
Tem papel por todo canto,  
Saco plástico em toda parte;  
O verde está poluído  
Do lixo que é confundido  
Até com obra de arte!”

O texto de Wanderley Pereira não se adequa de forma alguma as questões vivenciadas no campo ou no engenho; apesar destes também sofrerem as consequências do desrespeito à natureza, não existe, ou quase não existe, uma “consciência” ecológica formada, ou ao menos indícios de uma inquietação com esses problemas.

“E se você sai de carro  
Ao parar em um sinal,  
Alguém lhe der um papel  
De propaganda ou jornal  
Leia, se for educado,  
Mas guarde o papel do lado,  
No carro, que é mais legal.”

“Você que mora nas áreas  
De mangues como o cocó,  
Veja que o lixo no rio  
Já dá no seu mocotó,  
Pense no próprio conforto,  
Não jogue lá bicho morto,  
Zeze o verde, tenha dó!”

É um tema urbano, apreciado pelo leitor urbano, de qualquer uma das divisões que antecipei. Um público que convive com os problemas causados pela poluição, que bebe a água suja dos rios, ou que, por possuírem um maior nível de informação está mais preparado para receber um texto assim.

Apesar disso, em algumas cidades do interior, como Baturité, Guaramiranga, etc, o cordel de Wanderley circulou e foi muito bem recebido. Ora, é sabido o trabalho que é feito por órgãos governamentais ou não junto às populações das APA, Áreas de Proteção Ambiental, na tentativa de formar uma mentalidade que não coloque em risco o equilíbrio dessas regiões.

A mensagem final do poeta não é, como no outro, uma tirada moral, mas, justamente, um aviso sóbrio, que parte do pressuposto da conscientização para o alcance do objetivo.

“Como tudo está mudando  
Em prol da modernidade,  
Nós também vamos mudar  
A nossa mentalidade,  
Entendendo que a limpeza,  
Faz parte da natureza,  
Da nossa necessidade!”

“Por isso é bom que saibamos:  
Toda limpeza é sadia;  
Ao contrário da sujeira,  
Que é mãe da epidemia,  
É zelar nosso ambiente  
É mais que um dever da gente,  
Dever de Cidadania!”

Por fim, o poeta ainda invoca um elemento presente constantemente nas discussões urbanas, que é o conceito de cidadania. Não desejo aqui restringi-lo às grandes cidades, mas sabemos e não podemos negar que há nelas muito mais perspectivas de contato e discussão sobre a temática.

## ARREIMATE

Depois de tudo que foi dito ficam as perguntas: qual a relação entre o leitor e o texto e como se dá essa relação?

Gostaria de começar esta tentativa de conclusão com as noções marxianas de infra-estrutura e superestrutura e com outra, retirada da Sagrada Família:

*“Se a crítica conhecesse melhor o movimento das classes populares inferiores, ficaria sabendo que a resistência extrema que encontram na vida prática as modifica todos os dias”.<sup>11</sup>*

Estas noções servem deveras para iniciar um trabalho de compreensão do percurso do leitor de literatura popular. Não desejo, é claro, reduzir o caráter artístico à economia desligá-los seria, no entanto, outro erro. Ao falar de resistência das classes populares (a citação me remeteu ao sertanejo euclidiano “antes de tudo um forte”), Marx, implicitamente, nos solta uma pista para o reconhecimento do desejo, talvez como elo entre a própria resistência e a mudança. O desejo do oprimido libertar-se é o mesmo desejo da arte popular oprimida libertar-se e modificar-se.

Quando Jauss define a literatura como processo de “produção e recepção estética” atualizada pelo leitor dos textos, abre espaço, entre outras coisas, para a negação imediata dos que decretaram a morte da literatura popular, e, mais, guardadas as devidas proporções, é de resistência e desejo que Jauss está falando. As modificações marxianas podem ser encaradas como as novas leituras de um texto. Assim, a atualização jaussiana é uma via de mão dupla entre texto e leitor, onde cada processo prevê uma reformulação.

A literatura popular escrita é relativamente recente; no Brasil, os primeiros títulos datam da segunda metade do século passado e nesse percurso manteve seus “topoi” praticamente inalterados. O enredo da maioria dos folhetos publicado até o terceiro quarto deste século caberia, sem sombra de dúvida, na classificação de Propp para o conto maravilhoso, creio não poder dizer o mesmo do cordel urbano. Este nasce da mudança, e, apesar dos “topoi” bem definidos pode-se apontar, inegavelmente, características novas que traduzem, na minha opinião, justamente um novo modelo de relação entre o leitor e o texto.

O autor urbano não é mais o nômade autor do século passado (muitas vezes representado pelo folheteiro) e a poesia não é mais sua fonte de renda. A sua fixação na cidade manifestou-se no seu texto tampouco o leitor é o mesmo. Hoje, ele está muito mais próximo do autor-texto e o que lhe chega às mãos está diante de seus olhos, não a centenas de quilômetros de distância.

Este leitor, situado historicamente, constrói um “sentido do texto” na sua atualização e esse sentido, intermediado por essa historicidade latente, num processo como o traçado por Iser na genealogia do leitor faz com que não haja leitor único ou leitor final, portanto não existe sentido único ou sentido final. A pergunta jaussiana não é imóvel, mas transforma-se na resposta e gera uma nova pergunta, como em Deleuze, um “caso de devir”. Esse devir-leitor, devir-texto, devir-história cria as condições de atualização do sentido da obra, bem como da individualidade ou historicidade dessa atualização.

É esse devir deleuzeano que faz com que a relação entre leitor-texto se firme e constitua-se enquanto fundamento para a construção do novo texto e do novo leitor de cordel.

<sup>11</sup> MARX, Karl e ENGELS, F. *Sobre Literatura e Arte*. Global Editora. São Paulo. 1986. 3ª ed.

Assim, o leitor urbano é formado de diversas maneiras, fugindo às classificações anteriores. A música “pop” utiliza a linguagem do cordel em suas composições e o aproxima da juventude. A Internet atua na mesma área, levando o cordel aos mais diferentes lugares e pessoas. O “Rap” dos Racionais’MC tem muito a ver com a estrutura do cordel, existindo até projetos de gravação de músicas com cordéis por parte dos integrantes do MH2O, Movimento Hip Hop. Nos últimos anos os colégios particulares investiram muito no cordel como instrumento de formação dos alunos; Christus, Batista, Cearense, colocam cordéis em suas listas de livros e patrocinam cursos de formação de autores e leitores da poesia popular. OGs e ONGs também investem aí para a conscientização da população sobre os mais diversos temas. Os processos de intertextualização tornam-se cada vez mais frequentes; na música, nas artes (a xilogravura ganhou os salões de artes plásticas de todo o mundo). O cinema retoma Gláuber e volta a utilizar em larga escala o cotidiano e o universo do cordel (Cordéis Fantásticos é um bom exemplo disso). A própria literatura erudita faz uso da literatura popular e não é de estranhar que em meio aos sonetos e versos livres de “Cantos da Antevéspera” do professor Sânzio de Azevedo encontremos um cordel, intitulado “Vida, proezas e morte de Jesuíno Brillhante”.

Porém, tudo isto é muito novo. A rigor, creio só poder falar especificamente do leitor de cordel urbano enquanto grupo constituído a partir da década de oitenta e ainda dará vários compêndios sobre o assunto, se, como estima Jauss, o caráter artístico de uma obra não pode ser identificado de imediato nem esgotado na oposição entre velhas e novas formas.

O cordel novo, traz assim uma concepção nova de sociedade, que o leitor novo absorve e assume para si como própria. Há nessa relação uma pressuposição de expectativas que geram significados novos e atualizam constantemente a literatura popular escrita, fazendo com que ele esteja em processo constante de transformação.

Como encerrar, então, o trabalho sobre um tema em que seus atores estão ininterruptamente em movimento? Estou certo de ter deixado vazios inevitáveis, creio, porém na importância desses vazios e deixo ao leitor e ao crítico a tarefa berketeana de “perfurar buracos” na linguagem para ver e ouvir “o que está escondido atrás”, é o que tenho tentado fazer na difícil tarefa de compreender o universo da cultura popular.

Por fim, gostaria de dizer que tenho travado uma luta incansável entre dizer o que desejo e o que os outros querem ouvir. Neste trabalho, em tudo que está escrito aqui, venceu o desejo, e, sinto, não o cansaço do combate, mas o revigoramento que a satisfação do desejo nos traz. Assim, como qualquer leitor de cordel, hoje, eu também sou outro, num processo constante de formação e reformulação e muito mais preparado para a tarefa do pensar.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- CANTEL, Raymond. (1979) Les prophéties dans la littérature populaire du Nordeste. In: *Caravelle, Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, Université de Toulouse.
- CARIRY, Rosengerg e BARROSO, Oswald. (1982) *Cultura insubmissa - estudos e reportagens*. Fortaleza: Ed. Nação Cariri.
- CARVALHO, Gilmar. (1994) *Publicidade em cordel: o mote do consumo*. São Paulo: Ed. Maltese.
- CASCUDO, Câmara. (1971) *Tradições, ciências do povo. Pesquisas na cultura popular do Brasil*. Ed. Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1961) *Cantadores*. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC. 3ª. ed.
- CHARTIER, Roger. (1995) Leituras, leitores e literaturas populares na Europa da Renascença. In: *Revista Mana - estudos de antropologia social - Vol 1, nº. 1*, Rio de Janeiro: ed. Relume Dumará.
- DELEUZE, Giles. (1998) *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34.
- HAGUETTE, Teresa Maria Frota. (1987) *Metodologias qualitativas na sociologia*. Rio de Janeiro; Ed. Vozes. 4ª ed.
- IANNI, Octávio. (org.) (1979) In: *Karl Marx Sociologia. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ed. Ática.
- ISER, Wolfgang. (1996) *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34.
- LESSA, Orígenes. (1995) *Literatura popular em versos*. São Paulo, Anhembi.
- LIMA, Luis Costa. (org.) (1983) *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Ed. F. Alves.
- LINHARES, Francisco. (org.) (1982) *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza: Edições UFC. 2ª ed.
- Literatura de cordel: antologia* (1983). Fortaleza: BNB. 2ª ed.
- Literatura de cordel: antologia* (1978). Fortaleza: Secult.
- LUYTEN, Joseph M. (1983) *O que é Literatura Popular?* São Paulo: Brasiliense.
- MARX, Karl e ENGELS, F. (1991) *A ideologia Alemã*. São Paulo: HUCITEC. 8ª. ed.
- Sobre literatura e arte* (1986). São Paulo: Global editora. 3ª ed.
- MENEZES, Eduardo Diatay Bezerra de. (1987) Para uma leitura sociológica da literatura de cordel. In: *Revista de Ciências Sociais*. Vol. VIII. nºs. 1 e 2. Fortaleza: Imprensa da Universidade Federal do Ceará.
- NUNES, José Horta. (1994) *Formação do leitor brasileiro: imaginário da leitura no Brasil Colonial*. São Paulo: Ed. UNICAMP.
- ROMERO, Silvio. (1976) *Estudos sobre a literatura popular no Brasil*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- SOUZA, Liêdo (1976) *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- TAVARES JR, Luis. O mito da maldade castigada. In: *Revista de Ciências Sociais*. Vol. VIII. nº.
- ZILBERMAN, Regina. (1989) *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ed. Ática.

# VERIFICAÇÃO DO MODELO DE TRADUÇÃO DE HELOISA GONÇALVES BARBOSA NA TRADUÇÃO DA LINGUAGEM POPULAR DO ROMANCE *ESSA TERRA*, DE ANTÔNIO TORRES

Jacqueline Freitas Bezerra \*

## Resumo

O presente trabalho visa apresentar algumas observações a respeito da aplicabilidade do modelo de tradução elaborado por Heloisa Gonçalves Barbosa extraídas de uma pesquisa realizada para elaboração de dissertação de Mestrado. A nossa análise consistiu em identificar os procedimentos empregados pelo tradutor do romance *Essa Terra*, Jacques Thiériot, levando em conta o sentido e o registro de língua de termos e expressões populares do referido romance. Constatamos que o modelo de tradução de Barbosa apresenta procedimentos operacionalizáveis, mas é limitado em certos aspectos.

**Palavras-chave:** Tradução; modelo; procedimentos.

## Résumé

Ce travail a pour but de présenter quelques observations concernant l'applicabilité du modèle de traduction d'Heloisa Gonçalves Barbosa. Cette réflexion s'inscrit dans le cadre d'une recherche réalisée pour l'élaboration d'une dissertation de Maîtrise. Nous avons cherché à identifier les procédures employées par le traducteur du roman *Essa Terra*, Jacques Thiériot, concernant le sens et le registre de langue des termes et expressions populaires de ce roman. Notre recherche nous a permis d'observer que ce modèle présente des techniques efficaces, mais qu'il est limité sous plusieurs aspects.

**Mots-clé:** Traduction; modèle; procédures.

O presente trabalho é fruto de uma pesquisa realizada para elaboração de dissertação de Mestrado que teve como objetivos: 1. Analisar a tradução da linguagem popular do romance *Essa Terra* tanto do ponto de vista semântico quanto do ponto de vista do registro de língua; 2. Observar, utilizando o modelo de Heloisa Gonçalves Barbosa, quais os procedimentos empregados por Jacques Thiériot na tradução da linguagem popular de *Essa Terra* e 3. Verificar a aplicabilidade desse modelo na tradução dos termos e expressões populares do referido romance. Teceremos, portanto, aqui, algumas considerações relacionadas com o terceiro objetivo da nossa pesquisa.

No nosso trabalho, foi elaborada uma revisão do modelo de Barbosa no qual a autora elenca treze procedimentos técnicos: a *tradução palavra-por-palavra*, a *tradução literal*, a *transposição*, a *modulação*, a *equivalência*, a *omissão vs. a explicitação*, a *compensação*, a *reconstrução de períodos*, as *melhorias*, a *transferência* (que abrange o *estranheirismo*, a *transliteração*, a *aclimação* e a *transferência com explicação*), a *explicação*, o *decalque* e a *adaptação*. Esses procedimentos foram definidos e exemplificados pela autora em seu livro *Procedimentos técnicos da tradução – uma nova proposta*.

Elaboramos um levantamento de 256 termos e expressões populares do romance *Essa Terra* e suas respectivas traduções. Em seguida, tomando como base o modelo de tradução de Barbosa, identificamos os procedimentos empregados pelo tradutor.

Durante o processo de identificação dos procedimentos utilizados no TT<sup>1</sup>, deparamo-nos com algumas dificul-

\* Professora do Departamento de Letras Estrangeiras da UFC, Mestre em Letras pela UECE e aluna do Doutorado na Universidade de Grenoble 3 - França.

<sup>1</sup> TT: Texto traduzido (texto de Thiériot)

TO: Texto original (texto de Torres)

TLT: Texto na língua de tradução (em geral)

TLO: Texto na língua original (em geral)

LT: Língua de tradução (em geral)

LO: Língua original (em geral)

LTT: Língua do texto traduzido (francês)

LTO: Língua do texto original (português)

dades. Uma delas foi que, embora raros, alguns casos analisados não se enquadravam perfeitamente em nenhum procedimento do modelo de Barbosa. Outro problema foi que a diferença entre alguns procedimentos não era muito clara, podendo, na prática, gerar dúvidas e diversas interpretações. Além disso, as definições dos procedimentos tradutórios e os exemplos apresentados por Barbosa não eram suficientemente claros e eficazes para que afirmássemos sempre com segurança quando se tratava de um ou outro procedimento. Muitas dúvidas ocorreram nessa fase da pesquisa e constatamos que o trabalho de identificação dos procedimentos é muito complexo e passível de discussões.

Algumas de nossas constatações sobre o modelo de Barbosa encontraram respaldo em outros modelos de tradução. Destacamos o modelo elaborado por Francis Aubert<sup>2</sup> que apresenta divergências em relação ao modelo da autora e pôde esclarecer alguns pontos das nossas observações. Decidimos mencionar o modelo de Aubert na nossa pesquisa no intuito de enriquecer o nosso trabalho, pois suas observações nos parecem bastante coerentes e permitiram corroborar algumas de nossas afirmações.

O trabalho de identificação dos procedimentos encontrados na tradução de termos e expressões populares do romance *Essa Terra* nos permitiu fazer várias reflexões que nos parecem pertinentes acerca do modelo de tradução de Barbosa. Vejamos, portanto, as nossas considerações que estão divididas em três partes.

## I INADEQUAÇÕES TERMINOLÓGICAS

1. Um dos procedimentos mais freqüentes foi a *equivalência*, com 141 ocorrências, de onde pudemos inferir que, em geral, as expressões populares não podem ser traduzidas literalmente. O tradutor utilizou a *equivalência* na maioria dos casos em que a *tradução literal* não era possível. Alguns exemplos que detectamos como *equivalência*, somente o eram dentro do contexto em que estavam inseridos. Portanto, alguns termos e expressões, da maneira como foram traduzidos, poderiam não fazer sentido em outro contexto ou isoladamente. Um dos exemplos de *equivalência* encontrados no nosso *corpus* foi *cabra ruim* traduzido por *ordure*.

No modelo de Aubert, a *equivalência* foi suprimida e substituída pela *modulação*. Aubert funde os dois procedimentos em um só, pois acredita que a diferença entre eles no modelo de Vinay e Darbelnet não é clara e que seria difícil delimitar com exatidão, na prática, quando se trata de um ou de outro procedimento. Assim, se analisados à luz do modelo de Aubert, todos os casos de *equivalência* encontrados na nossa pesquisa seriam *modulação*, o que teria facilitado o nosso trabalho de identificação, já que alguns casos de *equivalência* e *modulação* do nosso *corpus* gera-

ram dúvidas. Como Aubert, Barbosa divide a *modulação* em *obrigatória* e *facultativa*. Os casos de *modulação* encontrados no nosso *corpus* foram, em sua maioria, de *modulação obrigatória*, isto é, ocorreram por imposição do uso da LTT, como no seguinte exemplo: *filho de uma boa mãe* traduzido por *enfant de putain*.

A definição de *equivalência* apresentada por Barbosa parece-nos efetivamente muito imprecisa, pois explica apenas que, quando o segmento de texto não é traduzido literalmente, será um caso de *equivalência*, desde que esteja semanticamente coerente com o TLO. Constatamos que outros procedimentos como a *transposição*, a *modulação*, a *reconstrução de períodos* e a *explicação* poderiam ser definidos da mesma maneira. Portanto, levando em conta apenas a definição de Barbosa, poderíamos dizer que o que diferencia esses procedimentos da *equivalência* são algumas particularidades que eles apresentam, logo poderiam ser considerados subcategorias da *equivalência*. O próprio termo “*equivalência*” é vago, pois toda expressão do TLT que apresenta o mesmo sentido da expressão do TLO não lhe é equivalente? Enfim, muitas vezes, somente através dos exemplos apresentados por Barbosa, e não de sua definição, conseguimos entender em que consiste realmente o procedimento.

2. A *tradução palavra-por-palavra* ocorreu em maior número quando o segmento analisado era apenas uma palavra e muito raramente na tradução de segmentos de texto maiores. Confirmamos, então, o que diz Barbosa a respeito desse procedimento, que, apesar de corresponder à idéia que geralmente temos de tradução, é muito restrito na prática, sobretudo em se tratando de segmentos de texto com mais de uma palavra, mesmo quando os idiomas envolvidos na tradução apresentam grandes convergências lingüísticas, pois dificilmente as línguas apresentam uma proximidade tão grande. As estruturas sintáticas variam de uma língua para outra e nem sempre para cada termo de uma língua existe um correspondente semântico idêntico em outra. Quando isso ocorre é, geralmente, em pequeno segmento de texto, o que pudemos confirmar pelo baixo número do emprego desse procedimento na tradução de expressões de mais de uma palavra. Inferimos que, quanto menor for a convergência lingüística entre a LO e a LT, menor será o número de ocorrências de *tradução palavra-por-palavra*.

Verificamos que Aubert, a exemplo de Vinay e Darbelnet e Vázquez-Ayora, elimina no seu modelo de tradução a diferença entre *tradução literal* e *tradução palavra-por-palavra*, o que nos parece bastante sensato e prático, pois a diferença entre os dois procedimentos no modelo de Barbosa é irrelevante. Os autores fundem os dois procedimentos em um só e o denominam *tradução literal*.

3. Para Aubert, a *omissão* ocorre quando há perda de informação no TLT ou de passagem da informação para o

<sup>2</sup> Descrição e quantificação de dados em tradutologia. In: *Tradução & Comunicação*. São Paulo: Álamo, n. 4, 1984, p. 71 a 82.

nível implícito ou contextual, e não quando há simples omissão de unidades lexicais, e o *acrécimo*, quando há informação suplementar no TLT, isto é, informação que não foi mencionada no TLO. Para Barbosa, a *omissão* ocorre no TLT para evitar repetições desnecessárias apenas de elementos lingüísticos explícitos no TLO, não se tratando, portanto, de perda de informação. A *omissão*, como é definida por Barbosa, é chamada de *implicação* no modelo de Aubert, pois consiste em eliminar redundâncias textual ou cultural, sem perda de informação.

4. A *explicitação*, no modelo de Barbosa, é o procedimento oposto à *omissão*, isto é, empregado para evitar certas ambigüidades. É evidente que as ambigüidades presentes no TLO e eliminadas no TLT devem ser apenas as não intencionais, caso contrário, devem ser mantidas. Para explicar a *omissão* e a *explicitação*, Barbosa dá o exemplo dos pronomes pessoais na tradução do português para o inglês e vice-versa. Verificamos que essa operação já é levada em conta na *tradução literal*, que admite certas omissões ou acréscimos lexicais. Por essa razão, na prática, a identificação da *explicitação* e da *omissão* se torna, muitas vezes, confusa.

Como na tradução do português para o inglês, observação já feita por Barbosa (1990:68), na tradução do português para o francês ocorre o mesmo processo de explicitação dos pronomes pessoais. Esse aspecto é previsível, visto que na língua francesa, a presença de forma explícita dos pronomes pessoais sujeitos é muito mais freqüente do que na língua portuguesa. As desinências verbais na língua vernácula já sugerem a presença dos pronomes pessoais que, em geral, são omitidos por estarem subentendidos.

A *explicitação* que aparece no modelo de Aubert também ocorre para evitar ambigüidades, mas consiste em substituir segmentos de texto por notas de rodapé, aposto explicativo ou definição, portanto o inverso da *implicação* por ele definida. Nesse caso, a *explicitação* do modelo de Aubert é descrita por Barbosa com a denominação de *explicação*. O autor funde os dois procedimentos em um só, o que consideramos coerente, pois a *explicação* no modelo de Barbosa já é uma forma de *explicitação*. Assim, Barbosa poderia considerar a *explicação* uma subcategoria da *explicitação*, e não um novo procedimento.

5. Alguns exemplos encontrados na nossa pesquisa mostraram uma pequena alteração de sentido do termo ou da expressão no TT, tendo sido a idéia transmitida ora de forma mais ampla, ora mais restrita ou simplesmente diferente. Por não se tratar de mudança significativa de sentido, já que o conteúdo da mensagem havia sido respeitado pelo tradutor através do contexto, os casos de pequena alteração semântica foram apenas comentados na nossa análise, mas não foram considerados tradução inadequada. Não encontramos, no modelo de Barbosa, subsídios que nos permitissem destacar esses exemplos. Encontramos, porém, observações a esse respeito no modelo de tradução de Vazquez-Ayora (1996:56), que leva em conta os casos em que há

maior densidade semântica no TLT, atribuindo para eles o nome de *amplificação*.

6. Foram raros os casos de tradução inadequada encontrados no nosso *corpus*, isto é, exemplos que apresentassem informações equivocadamente interpretadas pelo tradutor. Em um universo de 256 termos e expressões analisados, apenas 8 foram de tradução inadequada, o que mostrou que o tradutor, além do profundo conhecimento da LTT, possui também um largo conhecimento da LTO.

Os casos de tradução inadequada não foram inseridos no quadro em que destacamos o número de ocorrências dos procedimentos, pois não o consideramos como tal. Por ser involuntário, o “erro” não poderia constituir um procedimento tradutório. Para Barbosa, os procedimentos são técnicas das quais o tradutor dispõe ao exercer a sua atividade, não apenas uma mera listagem das dificuldades do processo tradutório. Constituem “um elenco abrangente de possíveis modos de proceder à disposição do tradutor, que os selecionaria de acordo com uma visão ampla (um modelo) daquilo que vem a ser uma tradução” (Barbosa, 1990:107). O seu modelo foi elaborado com o intuito de responder à pergunta “como traduzir?”. A autora se baseia no momento em que a tradução é elaborada, não no seu resultado. Partindo desse princípio, Barbosa, efetivamente, não poderia inserir o erro no seu modelo.

7. Diferentemente de Barbosa, Aubert (1984:73) analisa a tradução, não no momento de sua elaboração, mas enquanto produto acabado e descreve os procedimentos a partir de cotejamentos entre traduções e seus originais. Por essa razão, ele prefere chamar os procedimentos de *modalidades tradutórias* e considera o *erro* uma delas. Acreditamos, porém, que, embora o tradutor possa cometê-lo, o erro não é nem um procedimento nem uma modalidade de tradução. Trata-se de um equívoco cometido involuntariamente pelo tradutor e deve ser analisado à parte. Sobre isso, Aubert esclarece que o termo *modalidade* não designa necessariamente o produto de uma reflexão ou escolha consciente do tradutor. O autor acredita que muitos recursos empregados automaticamente na tradução passam despercebidos pelo tradutor e pelo leitor do TLT, mas podem ser observados cientificamente.

Aubert descreve dois tipos de erro: o de emprego de modalidade inadequada e o erro de interpretação do tradutor. O autor ressalta a necessidade de se emitir, nas análises das traduções, um juízo valorativo e prudência na manipulação do conceito de erro, o que nos parece efetivamente importante.

Portanto, além das divergências terminológicas entre os modelos de tradução de Barbosa e Aubert, há também procedimentos presentes no modelo de Aubert que não estão inseridos no modelo de Barbosa e vice-versa. Assim, em se tratando das divergências entre os dois modelos, destacamos alguns exemplos no quadro a seguir.

## ALGUMAS DIVERGÊNCIAS ENTRE O MODELO DE TRADUÇÃO DE BARBOSA E O DE AUBERT

<u>BARBOSA</u>	<u>AUBERT</u>
Procedimentos _____	Modalidades _____
Equivalência / Modulação _____	Modulação _____
Tradução palavra-por-palavra / _____	
Tradução literal _____	Tradução literal _____
Omissão _____	Implicitação _____
Explicitação / Explicação _____	Explicitação _____
∅ _____	Acréscimo _____
∅ _____	Omissão _____
Melhorias _____	Correção _____
∅ _____	Erro _____
Compensação _____	∅ _____

## II PROCEDIMENTOS DE MENOR FREQUÊNCIA

1. Na nossa pesquisa, constatamos que alguns procedimentos não foram muito freqüentes, entre eles está a *transposição*. A grande maioria dos casos de *transposição* era de *transposição obrigatória* e não *facultativa*, pois o tradutor se via obrigado a utilizar expressões cujos elementos lingüísticos apresentavam categorias gramaticais diferentes daqueles empregados nas expressões do TO. Podemos ilustrar como exemplo o segmento de texto *atrás dela* traduzido por *à sa recherche*. Foram raros os casos de *transposição facultativa*, isto é, empregada por razões puramente estilísticas.

2. Apesar de muitos teóricos acharem que a *tradução literal* constitui a fonte dos maiores erros de tradução, ela foi empregada coerentemente no TT em determinados segmentos de texto. Jacques Thiériot optou por esse procedimento sempre que possível, sem tornar incoerente o sentido presente no TO ou artificial a estrutura da LTT. O número não muito elevado de casos de *tradução literal* no nosso *corpus* explica-se pelo fato de termos trabalhado com palavras e expressões populares, que, em geral, não podem ser traduzidos literalmente.

3. Foram raros os casos de *omissão*, *reconstrução de períodos*, *estrangeirismos*, *estrangeirismos com explicação*, *aclimatação*, *explicação* e *adaptação*.

Os *estrangeirismos* constituem um dos fatores responsáveis pela manutenção da cor local do TLO, pois causam uma certa estranheza ao leitor do TLT. Na nossa opinião, aparecem geralmente com mais freqüência quando a tradução se faz entre línguas com grandes divergências da realidade extralingüística (clima, geografia, costumes, etc.). Alguns dos exemplos encontrados no TT foram: *cachaça*, *caboco*, *terreiro* e outros que não analisamos, como determinados nomes de plantas – *macambira*, *mulungu*, *serra-goela*, etc. O tradutor apresentou uma nota de rodapé para explicar alguns deles.

Diante de um *estrangeirismo*, o efeito experimentado pelo leitor do TLT, acostumado com a sua realidade extralingüística, é diferente daquele que experimenta o leitor do TLO, o que não invalida o emprego desse procedimento. Se para alguns teóricos, como Vinay e Darbelnet, o *estrangeirismo* é considerado a negação da tradução porque transcreve o termo exatamente como ele aparece no TLO, para outros, como Barbosa, é simplesmente uma consequência da divergência extralingüística entre LO e LT. A autora discorda de Vinay e Darbelnet quando eles afirmam que o *estrangeirismo* é o procedimento mais fácil, pois, para ela, o tradutor precisa fazer uma análise diacrônica antes de aplicá-lo.

4. Os topônimos *Junco*, *São Paulo*, *Alagoinhas*, *Inhambupe*, entre outros, foram conservados tal como aparecem no TO, bem como os antropônimos *Totonhim*, *Nelo*, *Alcino*, *Pedro Infante* e sobretudo aqueles que representam personagens reais da cultura da LTO, como *Lampeão* e *Antônio Conselheiro*. A preservação dos nomes próprios é uma maneira de manter a cor local do TLO e, na tradução literária, deixa transparecer um aspecto da cultura estrangeira. O nome *Caetano Jabá* também foi mantido tal como estava no TO, mas foi explicado em nota de rodapé por apresentar um sentido específico.

Alguns antropônimos foram adaptados à fonologia e à estrutura morfológica da LTT. Temos os exemplos de *Zé do pistão*, traduzido por *Zé-Piston*, *Jeremias* por *Jérémiás*, *Zóia* por *Zoia*. Estes não são casos de *aclimatação* porque esses nomes não são *estrangeirismos*. O nome *Zé da Botica* foi transformado em *Zé le Pharmaco* no TT, por apresentar uma significação específica no TO – o dono da farmácia.

5. A *explicação* em forma de nota de rodapé, diferentemente do que prevê Barbosa, não ocorreu apenas para explicar um *estrangeirismo*. Thiériot valeu-se desse recurso ao realizar a *tradução literal* em “meu corpo está fechado” (Torres, 1986:39) e “mulas-de-padre” (Torres, 1986:67), por exemplo.

6. No *corpus* analisado, apenas alguns exemplos de *adaptação* foram identificados, o que pode nos levar a pensar que: 1) não há divergências muito grandes entre a realidade extralingüística da LTO e a da LTT, hipótese que não podemos confirmar porque nossa pesquisa não nos fornecia dados suficientes para fazê-lo; 2) o tradutor preferiu, em

alguns exemplos, a *explicação* diluída no texto ou o *estrangueirismo* com ou sem explicação, nesse caso, mantendo a cor local do TO. São exemplos de *adaptação* encontrados no nosso *corpus*: *forró* traduzido por *bal*, *pau-de-arara* por *camion à ridelles*, *cachaça* por *gnôle*, entre outros.

De maneira geral, ao utilizar a *adaptação*, o tradutor não distancia o leitor da LT de sua realidade, mas sim da realidade extralingüística dos falantes da LO. Acreditamos que, em alguns casos, a *adaptação* não nos leva propriamente a uma tradução, posto que o aspecto cultural da LO é negligenciado. Admitimos, entretanto, que, dependendo do tipo de texto e da finalidade da tradução, esse procedimento seja, às vezes, até aconselhável.

7. Alguns termos ou expressões que apareceram mais de uma vez no TO sem alteração de sentido foram traduzidos de diferentes maneiras. Essa variação na tradução ocorreu em função do contexto, que transmitia o sentido da mensagem mais claramente em alguns pontos do texto do que em outros. Em certos casos, porém, o tradutor decidiu variar o termo ou a expressão por uma questão de estilo ou de coerência com o segmento de texto do TT, o que é justificável quando a repetição dos termos ou expressões do TO não apresenta intenção particular por parte do autor, podendo ser negligenciada.

O contexto em que os elementos lingüísticos estão inseridos é outro aspecto importante na tradução, pois constitui uma arma fundamental para o tradutor. Muitas vezes, um determinado termo ou expressão do TLT não equivaleria semanticamente ao do TLO se analisado isoladamente, mas, através do contexto, o leitor poderá inferir o sentido da mensagem. Devemos ressaltar que o contexto depende do texto por inteiro, por isso não se pode pensar em tradução dos termos isoladamente. Muitas vezes, as inferências são feitas a partir de elementos que foram mencionados em outras partes, anteriores ou posteriores, do TLO.

8. Nenhum caso de *decalque*, *transliteração* ou *melhorias* foi identificado no nosso *corpus*. O que Barbosa chama de *melhorias* são as correções que o tradutor faz dos erros (informações equivocadas, ortografia incorreta, etc.) presentes no TLO. Por essa razão, esse procedimento é descrito por Aubert com o nome de *correção*. Acreditamos que o seu emprego é raro em determinados textos, sobretudo aqueles de reconhecido valor literário, como é o caso do romance *Essa Terra*. A *transliteração* normalmente não ocorre entre a LTO e a LTT, já que ambas apresentam o mesmo alfabeto.

9. Algumas vezes, mais de um procedimento ocorreu na tradução do mesmo segmento de texto. Os autores de modelos, em geral, prevêem essa possibilidade, o que Aubert chama de *modalidade híbrida*, e o que é admitido também por Vinay e Darbelnet e Barbosa.

Pudemos verificar, entretanto, que alguns procedimentos não podem ocorrer simultaneamente no mesmo segmento de texto, pois a presença de um implica a ausência do

outro. É o caso, por exemplo, da *tradução literal* com a *tradução palavra-por-palavra*, da *tradução palavra-por-palavra* com a *transposição*, da *tradução literal* com a *reconstrução de períodos*, entre outras combinações. Alguns, ao contrário, podem co-ocorrer freqüentemente com outros, como é o caso, por exemplo, da *transposição*, da *explicitação* e da *omissão*. Por essa razão, Vázquez-Ayora considera os dois últimos como procedimentos complementares.

10. Com exceção do *decalque*, da *transliteração* e das *melhorias*, todos os demais procedimentos descritos por Barbosa apareceram na tradução de *Essa Terra*, o que prova que o seu modelo apresenta um elenco bastante razoável de procedimentos que são efetivamente empregados na prática, e mostra o que de fato ocorre na tradução, mas como todo modelo teórico que tenta simplificar uma atividade complexa como é a tradução apresenta falhas e limitações.

11. Embora raros, houve alguns exemplos que não se enquadravam em nenhum procedimento definido por Barbosa, o que nos mostra que o seu modelo, apesar de abrangente, não engloba todos os recursos que podem ser utilizados na tradução. Um desses recursos foi o emprego de letras maiúsculas, um artifício gráfico que o tradutor empregou para destacar uma expressão do TO: *Caboco setenta* (Torres, 1986:18) – *Sacré Caboco Septante* (Torres, trad. Thiériot, 1984:13). Outros foram a pontuação (ponto de exclamação e barras inclinadas) e a repetição de fonemas para recuperar o efeito musical de algumas frases, como em *la femme au foyer, ê! / et l'homme au boulot, ô! / C'est le sertão* (Torres, trad. Thiériot, 1984:27) que traduziu o segmento textual *Sertão de muié séria e de homi trabaiaidô ô* (Torres, 1986:27).

### III OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE O MODELO DE BARBOSA

Após o trabalho de identificação dos procedimentos empregados na tradução do romance *Essa Terra*, pudemos perceber a grande quantidade de recursos que existem para se traduzir os termos e expressões populares. Um deles é a *compensação*, que nos parece muito importante sobretudo em se tratando de tradução literária. Observamos que um número elevado de termos e expressões analisados no nosso trabalho não apresentava um correspondente semântico que pertencesse ao mesmo registro de língua. Todavia, o registro de língua, efeito estilístico do TO, havia sido recuperado no TT por meio da *compensação*.

Como a equivalência de registros de língua é um aspecto muito relevante na tradução, sobretudo em se tratando de tradução literária, pudemos afirmar que a *compensação* foi um dos principais procedimentos utilizados pelo tradutor para manter o equilíbrio estilístico entre TLO e TLT. Alguns autores, como Aubert, deixam de descrever esse procedimento, mas ele reconhece que o seu modelo não é adequado para registrar os marcadores estilísticos.

Como afirma Barbosa (1990:69), é efetivamente a *compensação* que evita o “empobrecimento” do TLT e só pode ser observada em um segmento de relativa extensão ou, de preferência, em todo o texto. No tocante à tradução do romance *Essa Terra*, verificamos que o processo compensatório foi uma ferramenta fundamental do tradutor para manter um equilíbrio estilístico entre TO e TT. Portanto, a tradução é efetivamente um constante jogo de perda e ganho, já que o “empobrecimento” em alguns pontos do TLT pode ser compensado em outros.

Não foi detectado caso exorbitante de dialetos mal empregados pelos personagens ou outros exemplos flagrantes que pudessem descaracterizar a linguagem do TO. Onde não foi possível empregar termos ou expressões do *registro familiar*, o tradutor optou pelo emprego dos arcaísmos, mantendo, no TT, um certo tom rural ou utilizou uma linguagem comum, evitando assim um distanciamento exagerado entre os dialetos e valendo-se da *compensação* em vários pontos do texto.

Pudemos observar que as formas marcadas de ordem lexical do TO foram substituídas no TT por marcadores lexicais, sintáticos ou fonológicos, mantendo, assim, o registro de língua no TT. Isso mostra que cada língua possui, como marcadores de registro, formas lingüísticas diferentes e, por esse motivo também, dificilmente podem ser traduzidas palavra por palavra.

Em resumo, para que a tradução dos termos e expressões populares esteja coerente tanto no sentido quanto no registro, há duas possibilidades. A primeira seria quando sentido e registro são preservados no mesmo segmento de texto, e a segunda quando o sentido é mantido na tradução do segmento de texto e o registro recuperado posteriormente, em outro ponto do texto, por meio da *compensação*.

Enfim, a maioria dos recursos de que dispõe o tradutor está presente no modelo de tradução de Barbosa, o que não significa dizer que este, assim como os demais modelos, não apresente limitações, pois todos eles tentam teorizar uma atividade prática que envolve diversos aspectos.

Os modelos são uma descrição das técnicas de que dispõe o tradutor e não “receitas” preelaboradas para responder à pergunta “como traduzir?”. Ao chamar os procedimentos de *modalidades tradutórias*, Aubert elimina a conotação arbitrária que o modelo de Barbosa apresenta. Para ele, as *modalidades tradutórias* são, na realidade, recursos empregados espontaneamente pelo tradutor no momento em que exerce a sua atividade. Discordamos de Barbosa quando ela afirma que os procedimentos tradutórios seriam possíveis modos de proceder à disposição do tradutor. Em geral, os modelos surgem a partir do cotejamento de traduções já realizadas, e não o processo inverso, isto é, que os tradutores aplicam os procedimentos seguindo um modelo específico. Eles recorrem, de maneira espontânea, ao conjunto dos diversos procedimentos elencados em diferentes modelos, baseando-se em parâmetros dos próprios co-

nhecimentos, da experiência que adquiriram traduzindo e do objetivo da tradução, efetuando as operações lingüísticas naturalmente. Em geral, o tradutor tenta superar os problemas da tradução à medida que eles vão surgindo, levando em conta não apenas as operações puramente lingüísticas, mas também outros aspectos como a criatividade, requisito fundamental, principalmente do tradutor de texto literário. Por isso, muitos teóricos, ao se referirem à tradução, falam em recriação.

Acreditamos que os modelos de tradução são úteis, sobretudo para que não somente o tradutor, mas outros profissionais da tradução, professores e alunos tenham consciência das técnicas aplicadas durante o processo tradutório, mas não devem ser considerados “receitas” de tradução. Os modelos de tradução não abrangem todas as minúcias que envolvem o processo tradutório. Não há um modelo de tradução perfeito que dê conta de todas as nuances ou que ensine a traduzir por meio de uma fórmula milagrosa. Todos apresentam falhas e imprecisões, o que é admitido pela maioria dos estudiosos do assunto. Isso, entretanto, não anula a tentativa dos teóricos de descrever as técnicas de tradução. Evidentemente, descrever detalhadamente todos os recursos de que dispõe o tradutor constituiria um trabalho exaustivo ou até interminável. O que os teóricos tentam é mostrar, de forma abrangente, os mecanismos empregados na tradução. Provavelmente outros modelos de tradução ainda irão surgir a partir do cotejamento de traduções existentes e, certamente, reformulações serão feitas e novos procedimentos elencados.

Os modelos têm, portanto, funções práticas, sobretudo em se tratando de estudos de tradução; de formação de tradutores; de cursos em que se deseja planejar, praticar de forma mais consciente as técnicas tradutórias; de análise comparativa de línguas; da conscientização dos recursos que o tradutor utiliza, das suas diferentes posturas face ao TLO e das inúmeras possibilidades de se traduzir um mesmo texto. Conhecer instrumentos com os quais trabalha já é um grande passo para dar segurança e autoconfiança a qualquer profissional. Por isso, o tradutor poderá até não se valer conscientemente dos modelos de tradução, mas a prática aliada à teoria pode facilitar o seu trabalho ou pelo menos fazê-lo entender melhor as operações lingüísticas com as quais lida.

Portanto, são várias as possibilidades de se traduzir o mesmo texto, já que para respeitar a mensagem do TLO, o estilo do autor e a língua para a qual se traduz e ao se deparar com as divergências lingüísticas e extralingüísticas entre LO e LT, vários fatores entram em jogo, como a maneira de o tradutor interpretar o texto, a sua visão do mundo, as suas preferências individuais, a sua criatividade, o objetivo da tradução, o público-alvo, etc. Além disso, a tradução não é um texto definitivo, depois de realizada poderá sofrer reformulações, melhorias ou ser atualizada.

Apesar de não termos nos proposto, na nossa pesquisa, a avaliar a qualidade da tradução nem a criatividade

de Thiériot, pudemos constatar que foram poucos os equívocos cometidos por ele no que se refere à tradução da linguagem popular. O tradutor de *Essa Terra* conseguiu ser fiel ao TO sem trair a LT, respeitando as particularidades que esta apresenta e driblando, na medida do possível, as divergências lingüísticas e extralingüísticas entre a LTO e a LTT. Além do profundo conhecimento da cultura e da estrutura lingüística das duas línguas envolvidas no processo tradutório, Jacques Thiériot pôde mostrar como o tradutor rompe as barreiras culturais e ultrapassa a fronteira do particular, penetra em outro universo lingüístico e extralingüístico sem, no entanto, dessacralizar o TO, mantendo a sua mensagem e o seu estilo.

Todavia, os problemas da tradução literária vão além da simples decodificação dos aspectos lingüísticos e extralingüísticos do TLO. O texto literário representa para o tradutor uma aventura que põe à prova o seu talento artístico. A qualidade da tradução de Thiériot, enquanto atividade de recriação, não pode ser avaliada tomando como base os modelos de tradução, pois os seus elaboradores não se propõem a isso, mas mereceria um estudo mais aprofundado

em pesquisas que considerassem a especificidade do texto literário, onde a margem de liberdade do tradutor é maior do que em textos técnicos ou científicos.

## BIBLIOGRAFIA

- BARBOSA, Heloisa Gonçalves. (1990) *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes.
- GONÇALVES, José Luiz V. R. (1996) Vázquez-Ayora: introducción a la traductología. In: VIEIRA, Else (org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, p. 42-57.
- THIÉRIOT, Jacques. (1984) *Cette terre*. Paris: A. M. Métailié. Tradução de Essa terra.
- TORRES, Antônio. (1986) *Essa terra*. 7. 2ª. ed. São Paulo: Ática.
- VINAY, J.-P., DARBELNET, J. (1977) *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier, Érudition.

# AVALIANDO A TRADUÇÃO LITERÁRIA

Lourdes Bernardes Gonçalves<sup>1</sup>

## Resumo

A tradução literária tem dificuldades específicas que faz com que sua avaliação seja um processo complexo. Neste trabalho serão examinados os parâmetros propostos por Juliane House (1981) e Peter Newmark (1988) na busca de uma avaliação objetiva, bem embasada teoricamente. Uma nova visão de tradução literária é apresentada como um dos novos rumos da tradução literária.

**Palavras-chave:** fidelidade; equivalência; manipulação.

## Abstract

Literary translation presents specific difficulties that make its evaluation a complex process. In this work parameters proposed by Juliane House (1981) and Peter Newmark (1988) will be examined in search of an objective assessment, theoretically well founded. A new conception of literary translation is presented as one of the new lines of literary translation.

**Key words:** fidelity; equivalence; manipulation.

O ato da tradução, por envolver muitos procedimentos técnicos e processos mentais, é considerado difícil de ser avaliado. Ao mesmo tempo que técnicas têm que ser dominadas, a criatividade do tradutor, aspecto difícil de ser avaliado, é sem dúvida insubstituível para resolver os frequentes impasses que surgem durante o ato tradutório. A complexidade do processo leva o avaliador a se questionar sobre os objetivos de uma tradução em particular. Se é um texto informativo, o julgamento deve recair principalmente na clareza, no nível do discurso, na adequação ao provável leitorado. No caso da tradução literária, outros fatores en-

tram em jogo como fundamentais na avaliação. O estilo, a forma como um autor se expressa, é tão importante quanto o que ele diz. A tradução fiel deve portanto se preocupar tanto com a palavra escolhida como com o sentido. Este trabalho apresenta duas propostas de avaliação de tradução que podem ser usadas para a avaliação de textos literários, a proposta de Juliane House e a de Peter Newmark. Como exemplo, tomaremos três contos de James Joyce, retirados de seu livro de contos, *Dubliners* (1914), com traduções de José Roberto O'Shea e Hamilton Trevisan. São eles "Eveline", "After the race" ("Depois da corrida") - O'Shea / "Após a corrida" - Trevisan) e "Clay" ("Argila"). Por fim uma nova proposta de abordagem da tradução literária será mencionada, com suas inovações e dificuldades. Em relação às traduções usadas aqui, os textos traduzidos terão na referência o nome do tradutor, uma vez que é o que claramente diferencia as duas edições traduzidas.

Juliane House, em *A model for translation quality assessment* (1981), propõe critérios para avaliação de tradução de textos variados, entre eles textos literários. Alguns desses critérios se referem a problemas com as "dimensões situacionais", termo cunhado pela autora para designar as diversas circunstâncias do texto. São elas, (1) origem geográfica, (2) classe social, (3) tempo, (4) meio, (5) participação, (6) relação de papéis sociais, (7) atitude social e (8) área de comunicação; as três primeiras se referem ao usuário da língua e as cinco últimas ao uso da língua. A tradução será tanto mais fiel quanto mais se preservarem as dimensões situacionais. Procurando associar essas dimensões à tradução literária, passamos a comentar cada uma das dimensões de House.

A origem geográfica refere-se a dialetos locais que devem ser indicados de alguma maneira na tradução. O que mais se observa nas traduções literárias é que os dialetos permanecem como estão no texto original. Por exemplo, no

<sup>1</sup> Professora assistente da UFC, mestre em Literatura Inglesa pela Universidade de Oxford, Inglaterra.

conto “*Eveline*”, ambas as traduções analisadas deixaram intacta a expressão “*Derevaun seraun!*”<sup>2</sup> (JOYCE,1992:30), gritada pela mãe de Eveline, sem sequer uma nota do tradutor referindo-se a seu significado. Naturalmente, num texto dramático, a tradução de um dialeto incompreensível para a platéia seria essencial, e nesse caso o tradutor teria que procurar um registro fora da norma que mais se adequasse ao contexto social do texto original.

A classe social também diz respeito ao que House chama também de um dialeto, agora próprio de cada posição social. Geralmente o tradutor de obras literárias não tem dificuldade de manter essa dimensão no texto traduzido.

As questões relacionadas ao tempo se preocupam com a indicação de aspectos que caracterizem a definição temporal no texto. Esses indícios não podem ser apagados em qualquer que seja o texto traduzido, e nesse aspecto o texto literário não difere dos outros.

House classifica o meio como simples ou complexo, usando o conceito de Crystal-Davy (HOUSE,1981:43): simples, se o texto permanece numa só categoria (falado para ser ouvido ou escrito para ser lido); complexo, se envolve mais de uma categoria (como escrito para ser falado). A preservação desse aspecto também não é particular apenas do texto literário que é, nesse caso, tratado sem diferenciação.

A participação também é subdividida em simples e complexa; simples, se for escrita por uma pessoa como uma pessoa, e complexa, quando escrita por uma pessoa para caracterizar mais de uma pessoa, como no caso de um diálogo. No texto literário a fidelidade a essa dimensão está ligada à preservação dos diálogos, e às vezes também à observação dos discursos indiretos livres que possam surgir ao longo do texto.

House dividiu a relação de papéis sociais como simétrica e assimétrica, a primeira revelando solidariedade e igualdade entre o emissor e receptor, e a segunda aquela em que existe uma relação de autoridade entre eles. A escolha de palavras conotativas no discurso literário do texto traduzido deverá refletir fielmente a relação social entre os personagens entre si, entre o narrador e os personagens e também entre o narrador e o leitor idealizada pelo autor do texto original. Por exemplo, no conto “*After the race*”, rapazes se encontram com um “*ticket collector*” (JOYCE,1992:36) – “*trocador*” (O’Shea, JOYCE,1994:56) ou “*coletor de passagens*” (Trevisan, JOYCE,1998: 47) – idoso. O cumprimento dele para um dos rapazes - “*Fine night, sir.*” (JOYCE,1992:36) - foi traduzido por “*Boa noite, doutor!*” (O’Shea, JOYCE, 1994:56) e “*Boa noite, senhor!*” (Trevisan, JOYCE,1998:47). Ambas as formas refletem o respeito do trocador para com um jovem de posição social obviamente superior a dele.

A atitude social diz respeito aos graus de distanciamento ou proximidade social. House classifica cinco estilos, ou graus de formalidade: frígido, formal, consultivo, casual e íntimo. O nível consultivo é chamado de estilo normal, ou neutro, um estilo não marcado. O formal desvia-se do consultivo no sentido de que a participação de endereçado é até certo ponto extinta. São textos bem estruturados e elaborados, com seqüência lógica e fortemente coesos. Já o casual aproxima-se também do consultivo, porém com uma certa presença do não-explícito, sugerindo que a informação contextual é desnecessária; seria o estilo usado entre amigos e admite elipses e contrações. No texto literário é geralmente encontrado em diálogos, ou no narrador, quando o autor busca um efeito especial. O estilo íntimo reforça as características de aproximação e intimidade, e a sentença casual aparece reduzida a um padrão mínimo, com o uso de um tipo extremo de eclipse e o máximo de informação contextual compartilhada; é o estilo usado por pessoas muito ligadas e íntimas. O nível frígido é um estilo extremo: formal, premeditado, geralmente utilizado para a educação e edificação dos leitores, ou também, em certos casos, usado para cartas formais de negócios. Na tradução literária, a preservação do estilo escolhido pelo autor é muito importante, tanto na escolha do tom do narrador como também do estilo de cada personagem evidenciado nos diálogos.

A área de comunicação é de todas as dimensões a menos importante na avaliação da tradução literária. Diz respeito não só à atividade ocupacional e profissional descrita, mas também ao campo ou tópico do texto no sentido mais amplo do que House chama de “área de operação” da atividade lingüística. É uma característica do texto mais evidente e importante nos textos técnico-científicos.

House diferencia os aspectos sintático, lexical e textual em cada dimensão situacional. No textual, que é o mais interessante do ponto de vista de tradução literária, um dos aspectos para o qual a autora chama atenção é a dinâmica de tema, onde se deve observar, na tradução, a presença dos padrões de relações semânticas, com que os temas aparecem e reaparecem num texto (repetições, referências anafóricas e catafóricas, pró-formas, elipses, sinónímias) e também a perspectiva da frase funcional, isto é, a disposição do tema e rema na frase. Tema é a parte da frase que se refere a fatos ou outras informações tomados como universalmente conhecidos ou revelados pelo contexto, os quais portanto não contribuem, ou apenas marginalmente, para a nova informação contida no discurso. Rema contém a nova informação. Num discurso não marcado, geralmente o tema precede o rema, enquanto que num discurso emotivo, ou de impacto, dá-se o inverso. É portanto importante numa tradução literária a preservação da ordem do tema e rema dada

<sup>2</sup> Segundo o lingüista J. M. Y. Simpson, consultado pessoalmente, a expressão seria uma corruptela do irlandês, significando “o prazer acaba em dor”.

pelo autor do texto original sempre que possível. Acrescenta-se o fato de que a ênfase é diferente se a informação é colocada em diferentes posições na frase. No conto “Clay” temos o período “*She was always sent for when the women quarreled over their tubs and always succeeded in making peace.*” (JOYCE,1992:78) Nota-se que o tema enfatiza o fato de que ela [Maria] era sempre chamada para resolver as discussões. A importância de ser Maria fica reduzida na tradução de Trevisan: “*Invariavelmente, quando surgia uma discussão por causa das tinas de lavar, as mulheres recorriam a ela, que sempre conseguia restabelecer a paz.*” (JOYCE,1998:97) O’Shea, por outro lado, preserva o tema/rema em sua tradução: “*Sempre era chamada a intervir quando as mulheres discutiam por causa das tinas de lavar e sempre conseguia apaziguá-las.*” (JOYCE, 1994:105)

House chama atenção também para a força ilocucionária do texto. Contrasta o termo automatização com *foregrounding*, termo cunhado por ela, definido como um recurso lingüístico para tornar o leitor consciente de uma forma lingüística em particular. A preservação de todas as figuras usadas pelo autor do texto original é justamente a preservação dos *foregroundings* e a sua importânciatorna-se imediatamente evidente na tradução literária. É preciso notar, entretanto, que a tradução das figuras literárias de um autor não é sempre possível, e o tradutor literário com frequência lança mão do artifício da compensação: sempre que não for possível preservar uma imagem, o tradutor introduzirá uma expressão figurada em outra passagem do texto. Mas sempre que possível, deve-se preservar a imagística do autor. Joyce, no conto “*After the race*”, usa uma metonímia para mostrar a imensidade que os jovens beberam numa celebração:

“*They drank Ireland, England, France, Hungary and the United States of America.*” (JOYCE,1992:36)

Esta frase foi traduzida por:

“*Brindaram à Irlanda, à França, à Hungria e aos Estados Unidos*” (O’Shea, JOYCE,1994:56)

e

“*Beberam pela Irlanda, França, Hungria e Estados Unidos.*” (Trevisan, JOYCE,1998:48)

Ambos os tradutores destruíram a imagem de Joyce e optaram pela norma, apesar de ela ter sido claramente infringida pelo autor do texto original. Teria sido melhor a tradução: “Beberam Irlanda, Inglaterra, França, Hungria, Estados Unidos.”

Peter Newmark, em *A textbook of translation* (1988) define quatro níveis de tradução, o textual, o referencial, o coesivo e o da naturalidade. O primeiro nível, o textual é a

transposição do léxico e gramática da língua original para equivalentes na língua do texto traduzido. Não há tratamento especial, por exemplo, para as expressões idiomáticas, ou figuras de linguagem; está no nível da tradução literal. Seria uma tradução que transformaria “it’s raining cats and dogs” em “está chovendo gatos e cachorros”, em vez de “está chovendo a cântaros”. Uma tradução literária obviamente não pode ser feita somente a este nível.

O segundo nível, o referencial, leva em conta o nível de fatos. A realidade na língua da tradução, seja ela real ou imaginária, deve às vezes ser explicitada para que fique tão clara como a presente no texto original. É uma suplementação necessária à adequação dos dois textos – original e traduzido - em relação à percepção do conteúdo.

O nível coesivo já abrange uma gama de operações mentais que o texto suscita, mais do que indica: são pensamentos que surgem, são pressuposições, é a avaliação do tom do texto de origem. Newmark divide o nível coesivo em estrutural e emocional, o primeiro indicando as palavras conectivas, e o segundo considerando-se o valor dialético. A preservação de um texto a nível coesivo é de vital importância no caso da tradução literária. No campo estrutural, por causa do tamanho dos períodos. Num conto, onde a compressão é uma característica formal importante, a preservação do tamanho das frases é um aspecto que deve ser considerado. Observe-se as traduções de uma passagem de “*After the race*”:

“*... smiles and nods by those in the car.*” (JOYCE,1992:32)

“*... sorrisos e meneios de cabeça pelos que estavam no interior do veículo.*” (O’Shea, JOYCE,1994:51)

“*... sorrisos e acenos de seus condutores.*” (Trevisan, JOYCE,1998:43)

Levando-se em conta o nível de coesão estrutural, a segunda tradução se aproxima mais do original: o tamanho da passagem é aproximadamente o mesmo. Porém, semanticamente, a primeira tradução está mais próxima do original, pois “*condutores*” de um carro é um tanto estranho, uma vez que só uma pessoa pode dirigir; e “*those in the car*” certamente não se refere somente ao motorista. Esse é um exemplo ilustrativo das dificuldades da tradução literária, onde o tradutor vive o constante dilema de o quê privilegiar, a forma ou o conteúdo.

Em relação à coesão emocional, o autor insiste na importância do que chama de fator dialético, que se manifesta como positivo ou negativo, emotivo ou neutro. A emoção do texto original (ou a ausência dela) deve ser reproduzida no texto traduzido. No conto “*Clay*”, a tradução de “*The fire was nice and bright*” (JOYCE,1992:78) foi “*O fogo estava forte e brilhante*” (JOYCE,94:105 e JOYCE,1998:97), tanto por Trevisan como por O’Shea. Nota-se que a palavra “*nice*”, com sua carga emocional positiva, se perde, substituída por “*forte*”, uma palavra nesse caso afetivamente neutra. Teria sido preferível a opção pela palavra “*acolhedor*”, que mante-

ria a idéia de aconchego idealizada pelo autor.

O nível da naturalidade, Newmark afirma, vai garantir a inteligibilidade do texto. No caso do texto literário, poder-se-ia até sugerir o contrário, pois a manutenção do nível de naturalidade garante que tanto o respeito à norma, como o desvio da norma, sejam preservados. É a situação da preservação dos *foregroundings*, apontada por House.

Newmark dedica um capítulo completo à tradução da metáfora, termo que usa de forma abrangente para várias figuras de estilo. Classifica-as em metáforas mortas, clichés, padronizadas, adaptadas, recentes e originais. Diz que na tradução literária as metáforas originais, criadas pelo autor, devem ser preservadas, mesmo se estranhas, ou até especialmente se estranhas, pois deve haver o mesmo nível de naturalidade (ou não-naturalidade) no texto de origem e no texto traduzido. Como tradução da frase introdutória de

*“After the race” – “The cars came scudding in towards Dublin, running evenly like pellets in the groove of Naas Road” (JOYCE,1992:32)*

temos:

*“Os carros deslizavam em direção a Dublin, numa velocidade constante como bolas na caneta em Naas Road.” (O’Shea, JOYCE, 1994:51)*

e

*“Os carros corriam em direção a Dublin, voando como balas na pista da estrada de Naas.” (Trevisan, JOYCE,1998:43)*

Apenas na tradução de O’Shea a imagem é mantida. O nível de naturalidade na tradução de Trevisan foi alterado, uma vez que “voando como balas” é uma expressão de naturalidade maior em português do que a referência de bolas na caneta de uma pista de boliche.

Em outro capítulo, Newmark apresenta uma gradação nos métodos de tradução. Entre os que dão ênfase à língua fonte, ou língua de partida, estão: tradução palavra-por-palavra, tradução literal, tradução fiel e tradução semântica. Os métodos que privilegiam a língua-alvo, ou língua de chegada, se classificam em adaptação, tradução livre, tradução idiomática e tradução comunicativa. Dentre todos esses métodos de tradução, Newmark aponta apenas dois que alcançam os dois principais objetivos da tradução, precisão e economia. São eles a tradução semântica e a comunicativa, a primeira escrita no nível lingüístico do autor, e a segunda no nível lingüístico do leitorado. Numa primeira avaliação, Newmark sugere a tradução semântica para textos que classifica como *textos expressivos*, como é o caso da tradução literária, e a comunicativa para *textos informativos* ou *textos vocativos*. Observa-se, no entanto, que há casos em que, por causa do nível de coesão ou da naturalidade, a tradução

comunicativa se apresenta como a mais adequada.

Enquanto em House e Newmark se percebe uma preocupação de equivalência do texto traduzido ao texto original, e onde todo o esforço da tradução se canaliza na busca da maior fidelidade possível, - residindo o problema no próprio definir de “fidelidade” – outro grupo de estudos da tradução tem objetivos diversos. Aparece uma nova abordagem de tradução, representada por André Lefevere, José Lambert, Theo Hermans e Susan Bassnett-McGuire. Foi também chamada de “Escola de Manipulação”, e consiste basicamente em adaptar uma obra literária a um público diferente, com a intenção de influenciar a forma como o público lê a obra. Esse *approach* estende-se não só à tradução literária, mas também à crítica, historiografia, ensino, edição de antologias, entre outras atividades.

No caso da tradução literária, o fato de se priorizar marcadamente o polo receptor, não aproxima essa tradução da abordagem comunicativa de Newmark, uma vez que a tradução agora envolve uma *reescritura*. Falou-se nos anos 80 de uma “refração” do texto, termo cunhado por Lefevere. A metáfora ótica se refere ao fenômeno de desvio do raio luminoso quando entra em outro meio, e também ao efeito do arco-íris proveniente da luz branca quando refratada, sugerindo vários caminhos interpretativos, dando origem a textos refratados que por sua vez refratam outros, e assim por diante. A noção de refração se opõe, ainda na imagística da ótica, à reflexão, que sugere a reprodução exata da imagem. Lefevere se preocupa com o papel da tradução na cultura da língua de chegada. Afirma que a tradução abre caminho para a subversão e transformação, já que coloca uma cultura-fonte face a uma cultura-alvo. Se a literatura da língua de chegada tem uma auto-imagem positiva, a tendência será de neutralizar os textos estrangeiros que pretenderem normatizar sua cultura; se, ao contrário, a auto-imagem da literatura local for negativa, a tradução trará uma perspectiva libertadora. Poder e autoridade são aspectos centrais na visão de Lefevere. Vieira aponta os papéis da tradução nessa perspectiva:

*“Dentre os seus papéis, a tradução preenche uma necessidade, pois o público terá acesso ao texto; permite a expansão de uma língua; confere autoridade a uma língua; introduz novos recursos na literatura receptora; pode constituir uma ameaça à identidade de uma cultura; pode ser usada como meio de subversão de autoridade; pode exercer um papel importante na luta entre ideologias rivais ou poéticas rivais; pode conferir uma certa imunidade na medida em que os ataques à poética dominante podem passar como traduções; pode conferir a autoridade inerente a uma língua de autoridade a um texto originalmente escrito em outra língua que não tem essa autoridade; por um efeito cumulativo, ela estabelece um cânone translingüístico e transcultural.” (VIEIRA,org.1996:146).*

Vieira fala também na “*pós-modernidade tradutória na sua ruptura da visão da literatura como reflexo ou da*

*tradução como representação especular do original*” (VIEIRA, org. 1996:139) Não fica claro como a realização da tradução propriamente dita poderia ser afetada por essa visão de função e poder da tradução, exceto na escolha da tradução a ser feita e talvez alguma introdução aposta a ela, o que é raro ser feito pelo tradutor da obra. Há entretanto a clara sugestão de que o grupo sanciona a interferência do tradutor no texto original. Nesse caso, todos os critérios de avaliação aqui estudados deixam de se aplicar no exame das traduções orientadas no sentido do grupo de Lefevere, uma vez que fidelidade ao texto de partida deixa de ser o objetivo maior da tradução. Kremer e Silva pondera:

*“Pergunta-se, no entanto, se o elemento da avaliação e julgamento pode ser completamente dispensado, uma vez que esse ponto de vista coloca os acadêmicos da ‘Manipulação’ numa posição extremista.”* (VIEIRA,org.1996:155)

É evidente que a divulgação da literatura estrangeira é uma atividade onde o potencial de influência e até interferência no país de chegada é evidente. A importância dos textos refratados, tais como introduções, notas, comentários sobre tradução se segue como um corolário. Mas a questão de interferência deliberada num texto original é sem dúvida um sério problema com implicações éticas e a polêmica sobre esse tipo de tradução é inevitável.

## BIBLIOGRAFIA

- HOUSE, Juliane. (1981) *A model for translation quality assessment*. Tübingen: Gunter Naar Verlag.
- JOYCE, James. (1998) *Dublinenses*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, tradução de Hamilton Trevisan.
- JOYCE, James. (1993) *Dublinenses*. São Paulo: Siciliano, 2ª edição, tradução José Roberto O’Shea.
- JOYCE, James. (1992) *Dubliners; A portrait of the artist as a young man; Chamber music*. New Jersey: Grammercy Books. Avenel.
- KREMER E SILVA, Marie-Anne Henriette Jeanne. (1996) Mary Snell-Hornby: Translation studies – an integrated approach. In: VIEIRA, E.R.P.V. (org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos.
- NEWMARK, Peter. (1988) *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires Vieira. (1996) André Lefevere: A teoria das refrações da tradução como reescrita. In: VIEIRA, E.R.P.V.(org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos.