

Língua e Literatura



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Adolpho José Melfi

Vice-Reitor: Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Sedi Hirano

Vice-Diretor: Prof^ª. Dr^ª. Sandra Margarida Nitrini

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Chefe: Prof^ª. Dr^ª. Eloá di Pierro Heise

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ORIENTAIS

Chefe: Prof^ª. Dr^ª. Arlete Orlando Cavaliere

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA

Chefe: Prof^ª. Dr^ª. Diana Luz Pessoa de Barros

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LIT. COMPARADA

Chefe: Prof^ª. Dr^ª. Iná Camargo Costalere

LÍNGUA E LITERATURA

Comissão Editorial:

Aida Ramezá Hanania (DLO)

Ana Szpiczkowski (DLO)

Cleusa Rios Pinheiro Passos (DTLLC)

Elizabeth Brait (DL)

Flávio Wolf de Aguiar (DLCV)

Maria Adélia Ferreira Mauro (DL)

Maria Augusta Abramo (DTLLC)

Mariarosaria Fabris (DLM)

Munira Hamud Mutran (DLM)

Nancy Rozenchan (DLO)

Oswaldo Ceschin (DLCV)

Salette de Almeida Cara (DL)

Zélia de Almeida Cardoso (DLCV)

Zenir Campos Reis (DLCV)

Endereço para correspondência

COMISSÃO EDITORIAL

LÍNGUA E LITERATURA – Centro Ángel Rama – FFLCH/USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sala 37

05508-900 – São Paulo, SP – Brasil

e-mail: carama@edu.usp.br

VENDAS

LIVRARIA HUMANITAS-DISCURSO

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315 – Cid. Universitária

05508-900 – São Paulo – SP – Brasil

Tel: 3091-3728 / 3091-3796

HUMANITAS – DISTRIBUIÇÃO

Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária

05508-900 – São Paulo – SP – Brasil

Telefax: 3091-4589

e-mail: pubflch@edu.usp.br

<http://www.flch.usp.br/humanitas>



Humanitas FFLCH/USP – outubro 2005



ISSN: 0101-4862

Língua e Literatura



FFLCH
USP

DEPARTAMENTOS DE LETRAS • UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
N. 26, p. 1-402, 2000

Copyright © 2005 dos autores

É proibida a reprodução parcial ou integral
sem autorização prévia dos detentores do *copyright*

Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP

Língua e Literatura/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas. Universidade de São Paulo. – n.1 (1972) – . –
São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1972 –

Anual
Descrição baseada no n. 24, 1998

ISSN 0101-4862

1. Língua 2. Literatura 3. Teoria literária I. Universidade
de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Huma-
nas.

CDD 400
800

Esta publicação é indexada por GeoDados: Indexador <<http://www.geodados.uem.br>>

ASSOCIAÇÃO EDITORIAL HUMANITAS

Editor Responsável

Prof. Dr. Milton Meira do Nascimento

Coordenação Editorial

M^a. Helena G. Rodrigues – MTb n. 28.840

Diagramação

Marcos Eriverton Vieira

Projeto de capa

Moema Cavalcanti

Arte da capa

Luciano Gaubatz Borges

Revisão

Os autores

LÍNGUA E LITERATURA

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
ARTIGOS	
<i>La traduction automatique, une impossible science du langage appliquée</i> Jacqueline Léon	13
<i>Conceptualização e estruturação semântica lexical: relações</i> Maria Aparecida Barbosa	45
<i>Semântica cognitiva, semântica de língua, semântica de discurso, intertextualidade, interdiscursividade</i> Cidmar Teodoro Pais	71
<i>Intertextualidade e reescrita feminista: Black Venus, de Angela Carter</i> Peonia Viana Guedes	97
<i>Portinari leitor</i> Annateresa Fabris	123
<i>O lampião da rua e a floresta: a gramática alegórica de Oswald Goeldi</i> Priscila Rossinetti Rufinoni	151
<i>O papel da máquina editorial na publicação de Nove novena, de Osman Lins, na França e na Alemanha</i> Gaby Friess Kirsch	175

Estratégias textuais de ressignificação do
sentido na tradução do texto artístico
Mário Ferreira 197

*A tradução de textos para as línguas exóticas nos
séculos XVI e XVII – natureza e características*
Eduardo de Almeida Navarro 215

*Poesia “popular” e poesia “douta”: o tema da
contemplação da morte em algumas traduções do
português e do árabe e nas aulas brasileiras de
literatura de Giuseppe Ungaretti*
Lucia Wataghin 235

*Edoardo Bizzarri, o tradutor italiano de
Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Cecília Meireles*
Vilma De K. Barreto de Souza 245

*“L’infinito”: tensão entre teoria e prática na tradução
de Haroldo de Campos*
Andréia Guerini 259

DEPOIMENTOS

*Considerazioni sulla traduzione del **Liber Medicinalis**
di Quinto Sereno Sammonico*
Cesare Ruffato 273

*A fábula de Érica e a aventura tradutória:
a tradução de **Erica e i suoi fratelli**, de Elio Vittorini*
Liliana Laganá 291

TRADUÇÕES

Europa de Mosco

(tradução de Fabricio Possebon) 309

Apresentando Cesare Ruffato,

em tradução de Mariarosaria Fabris 323

Poemas de Claudio Daniel

(tradução de Jesús J. Barquet) 327

A construção da obra épica, de Alfred Döblin

(tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa) 341

RESENHAS

MARTINS, Nilce Sant´Anna. *O léxico de*

Guimarães Rosa, por Elisa Guimarães 375

Traduzir: reflexões sobre a teoria e prática da

tradução criativa, por Arlete Cavaliere 379

ÍNDICE GERAL DE 10 A 25 389

APRESENTAÇÃO

Para este número de **Língua e Literatura**, havíamos lançado a nossos colaboradores o desafio de abordarem a tradução no seu sentido mais lato, propondo um amplo espectro de temas.

A participação de um grande número de colegas de outras instituições, mas, também, de outros campos, corroborou o acerto de nossa escolha.

Embora nem todos os temas propostos tenham sido contemplados, as respostas foram inúmeras e bem variadas.

Assim sendo, nos artigos publicados, são focalizados aspectos teóricos da tradução, a reescrita na prática literária, a tradução intersemiótica, a intertextualidade, a política de editoras na seleção de autores e obras a traduzir, a análise de traduções literárias no plano lingüístico e/ou no plano literário.

Tivemos ainda a oportunidade de recolher depoimentos de tradutores, assim como de publicar traduções inéditas de textos poéticos e de um ensaio teórico.

Mesmo a obra resenhada não deixa de se ligar ao nosso eixo principal, uma vez que apresentar um dicionário sobre o léxico de um grande escritor brasileiro, mundialmente conhecido graças ao árduo labor de seus tradutores, é uma contribuição importante para os que possibilitam, por meio desse ofício, o diálogo entre as culturas.

Mariarosaria Fabris e
Oswaldo Humberto Leonardi Ceschin

A Comissão Editorial

Artigos

LA TRADUCTION AUTOMATIQUE, UNE IMPOSSIBLE SCIENCE DU LANGAGE APPLIQUÉE

Jacqueline Léon*

RESUMO: O artigo aborda características e tendências das diferentes fases pelas quais passou a tradução automática, assim como as tendências do momento atual.

Palavras-chave: tradução automática, ciência da linguagem, linguística computacional.

Comme on le sait, la TA est la première expérience de mécanisation du langage à l'aide d'une machine électronique. Apparue dès 1948 en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, elle s'est d'emblée située comme une application ayant des ambitions industrielles, à savoir la production de traductions en série de bonne qualité correspondant à une demande sociale, industrielle ou commerciale.

On sait également qu'avec la publication du rapport de l'ALPAC en 1966, la traduction automatique (TA *infra*), jugée non rentable, n'a plus eu droit de cité aux USA, même sous la modeste appellation de traduction automatique assistée par un pré- ou un post-éditeur humain. Si l'on se re-

^(*) CNRS/Laboratoire des Théories Linguistiques, Université Paris 7, ENS Lettres et Sciences Humaines.

porte trente-cinq ans après cette liquidation quasiment totale, nous sommes face à deux phénomènes apparemment contradictoires:

- i) La TA a survécu et semble être à l'heure actuelle un secteur important du traitement automatique des langues.
- ii) Cinquante ans après le début des recherches, ses acteurs sont nombreux à établir un constat d'échec.

On citera ici la position de Newton, éditeur d'un recueil d'articles sur la TA publié en 1992, qui déclare dans la préface de son ouvrage:

“Les chercheurs ont tenté de développer des systèmes d'émulation de la traduction humaine depuis une quarantaine d'années. Qu'est-ce qui fait que le langage naturel transforme cette entreprise en un défi insurmontable? Alors que d'autres applications informatiques se sont soldées par des succès rapides et durables, la TA n'a pas réussi à pénétrer le marché mondial de façon significative. Est-ce que cela reflète une simple répugnance à adopter les systèmes de TA ou cela signale-t-il un problème plus fondamental et insoluble?”¹

Pour rendre compte de cette survivance, mais aussi de ce piétinement de la TA, nous nous proposons, dans cet article, de retracer l'histoire de ce domaine qui s'est considérablement modifié au fil des décennies, tant par le développement technologique des ordinateurs, que par la transformation de la demande en traductions. Le rapport aux sciences du

⁽¹⁾ *“Researchers have been attempting to develop systems to emulate the human translation process for some forty years. What is about natural language that makes this such a daunting challenge? While other software applications have achieved rapid and lasting success, MT has failed to penetrate the worldwide market to any appreciable extent. Does this merely reflect a reluctance to adopt it, or does it signal a more fundamental and intractable problem”.*

langage s'est aussi considérablement modifié et on peut se demander si la TA est parvenue à être la science du langage appliquée qu'elle aspirait devenir. On se posera également la question de savoir ce qui fait que le langage résiste ou du moins à quel moment les acteurs de la TA rencontrent-t-ils de la résistance? On se demandera aussi pourquoi c'est précisément dans les années 90 qu'apparaissent ces énoncés de constats d'échec de la part des acteurs? Enfin pour parler d'échec ou de réussite de la TA, il faut savoir ce qu'on entend par bonne traduction concernant un produit de la machine, et là encore les critères d'évaluation des systèmes de TA et de leurs résultats se sont profondément modifiés le long des années.

Pour examiner ces points, je propose d'envisager cinq périodes² qui nous amènent à la période contemporaine:

- 1^{ère} période (1948-1960): idées et expérimentations;
- 2^{ème} période (1960-1966): l'analyse syntaxique;
- 3^{ème} période (1966-1980): la survie et la "force brute" des grands systèmes;
- 4^{ème} période (1980-1990): le tournant japonais et l'automatisation de la communication;
- 5^{ème} période (depuis 1990): le retour des méthodes empiriques (grands corpus et lexique).

⁽²⁾ On notera que cette périodisation ne se conforme pas à celle généralement alléguée par les acteurs et qui repose sur les différents types de méthodes: 1^{ère} génération (1950-66): méthode directe mot à mot; 2^{ème} génération (années 70): méthode par transfert; 3^{ème} génération (à partir des années 80): méthode interlangue incorporant des techniques de l'intelligence artificielle. Cette périodisation qui ne tient compte que des méthodes n'est pas exacte puisque, dès les années 50, les trois méthodes existent déjà, élaborées à partir des différentes conceptions de l'automatisation de la traduction. De plus, comme cela vient d'être évoqué, l'évolution de la TA ne se résume à un changement de méthodes.

1. PREMIÈRE PÉRIODE (1948-1960): IDÉES ET EXPÉRIMENTATIONS

1.1. WARREN WEAVER ET LES MÉTHODES PROBABILISTES

Concernant la première période, il est intéressant de reprendre les premières propositions de Weaver (1955) dans son Memorandum de 1949 intitulé “*Translation*”. Dans ce texte, Weaver cite la lettre qu’il envoie à Wiener pour le convaincre des avantages de la TA.³ Il en expose les avantages politiques et humanistes: paix dans le monde, échanges scientifiques et techniques qui font écho à la demande en traductions des USA à l’époque (traduction du russe vers l’anglais pour des raisons stratégiques et militaires).

Il aborde un certain nombre de points qui resteront au coeur du problème du traitement automatique du langage et de sa formalisation: le problème de la signification multiple et des ambiguïtés qui reste, pour le TAL (traitement automatique des langues), un problème posé de façon indépendante; les bases logiques du langage et la possibilité de langues ou de grammaires universelles; l’application des méthodes probabilistes au langage.

Pour Weaver, l’idée qu’il existe des invariants, des éléments de base communs à toutes les langues est issue des techniques de déchiffrement et de cryptographie: la fréquence des lettres; la combinaison des lettres, les intervalles entre les lettres sont en grande partie indépendants de la langue. Il conçoit la traduction comme un problème de cryptographie et propose de s’attaquer aux problèmes d’ambiguïtés par l’examen du contexte linguistique à l’aide des méthodes statistiques héritées de la théorie de l’information et du chiffre.⁴ Il

⁽³⁾ Warren Weaver et Norbert Wiener sont deux mathématiciens, proches du groupe de la première cybernétique organisateur des Macy Conferences (1946-1953). Pour plus de détails, voir Léon (1997).

⁽⁴⁾ Cf. Shannon et Weaver: *The Mathematical Theory of Communication*, 1948.

suggère qu'un contexte de 2N mots adjacents à gauche ou à droite (les N-grammes, N variant selon le type de texte traduit) devrait suffire.⁵

Il faut noter que les méthodes probabilistes sont très utilisées pendant les années 50. Ainsi, en 1955, Harris définit une procédure de segmentation d'une chaîne de phonèmes de façon à définir la notion de morphème de façon probabiliste. Toutefois la méthode de Weaver n'est pas possible à mettre en oeuvre à l'époque. Il n'existe pas de corpus suffisamment représentatif d'une langue donnée. Les ordinateurs ne sont pas assez puissants pour stocker toutes les chaînes de di-grammes et de tri-grammes nécessaires à établir des statistiques pour cette langue. Weaver le reconnaît lui-même dans son texte (p. 21). Ce n'est que dans les années 90, après une éclipse d'une trentaine d'années, que ces techniques seront reprises.

Wiener, quant à lui ne croit pas à la TA. Dans sa réponse à Weaver, il laisse entendre que le problème des ambiguïtés et du sens des mots n'est pas soluble. Il prend l'exemple du Basic English, sous-ensemble de l'anglais comprenant 2000 mots dans lequel à chaque mot correspond un seul sens. Même un sous-ensemble de ce type, dit-il, ne peut éliminer complètement les ambiguïtés (exemple de *to get*). Ce qui est mis en avant par Wiener, c'est le problème de l'opacité du langage naturel. L'utilisation des 'langages contrôlés', syntaxes limitées et autres, sera toujours mise en avant par les auteurs de systèmes de TA comme une façon de contourner le problème.

1.2. L'IDÉE DE "BONNE TRADUCTION"

Il est intéressant de voir que Wiener et Weaver n'envisagent pas la TA de la même façon: Derrière la position de Wiener,

⁽⁵⁾ Kaplan (1950) a montré que la résolution des mots polysémiques se trouve dans l'examen des mots proches plutôt que dans celui des mots lointains et qu'un ou deux mots avant ou après suffisent.

il y a l'idée que la machine est incapable de fournir de bonnes traductions, au sens de traductions équivalentes aux traductions humaines, à cause de l'ambiguïté constitutive du langage que même les langages restreints ne peuvent contourner. Pour Weaver au contraire, les scientifiques, principaux destinataires de la TA, peuvent se contenter de traductions grossières comportant un certain pourcentage d'erreurs. Toutefois le statut de ces erreurs n'est pas clair et on peut s'interroger, en reprenant les termes de Loffler-Laurian (1996), sur la signification d'une 'traduction bonne à 80%'. Est-ce que cela veut dire que 80% de phrases ressemble à des phrases humaines, ou que 80% de mots a reçu un équivalent correct, ou encore que la traduction a été jugée acceptable par 80% des personnes consultées. C'est une question fondamentale pour la TA.

1.3. LES TENANTS DE LA TRADUCTION DE GRANDE QUALITÉ ENTIÈREMENT AUTOMATISÉE

Chez d'autres expérimentateurs de TA dans les années 50, l'objectif est beaucoup moins modeste. En se donnant une définition de la traduction comme celle que Léon Dostert propose en 1955, les expérimentateurs se donnent comme objectif de fournir par la machine une traduction équivalente à une traduction humaine, une traduction de grande qualité entièrement automatisée:

*“La traduction est cette branche des sciences du langage appliquées consacrée au problème du transfert de sens d'un ensemble structuré de symboles apparaissant dans une culture donnée (la langue source) dans un autre ensemble structuré de symboles apparaissant dans une autre culture (la langue cible)”.*⁶

⁽⁶⁾ *“Translation is that branch of the applied science of language which is specifically concerned with the problem – or the fact – of transference of meaning from one*

Ce type de définition, met en jeu l'idée, issue de l'anthropologie culturelle, que les langues sont ancrées dans des cultures et aussi le fait que le transfert du sens est au centre du processus de traduction. En se donnant ce type de définition, ils espèrent fournir par la machine des traductions semblables à celles fournies par les traducteurs humains. C'est dans ce sens qu'ils revendiquent pour la TA un statut de Science du Langage appliquée.

Or le groupe de Dostert est le plus gros groupe américain, le Centre de TA de Georgetown University, qui a présenté la 1ère démonstration de TA sur ordinateur dite 'Georgetown-IBM' à New York en janvier 1954. C'est principalement à ce groupe que s'attaque Bar-Hillel dans son rapport de 1960. Il les accuse, en prétendant faire de la traduction de grande qualité entièrement automatisée, d'être à la limite de l'escroquerie -il est vrai qu'il n'existe pas d'évaluation des travaux du groupe et peu de publications. Bar-Hillel dit, et il défendait déjà cette position dans sa première évaluation de 1951 qu'il faut clarifier les objectifs. Si on se donne, dit-il, comme objectif la traduction automatique, c'est-à-dire la production de traductions en séries, il faut renoncer soit à la qualité, soit à l'autonomie de l'output, c'est-à-dire accepter la post-édition et le fait que la machine soit assistée par l'humain.

Rappelons que l'argument de Bar-Hillel contre la possibilité de la traduction de bonne qualité entièrement automatisée est bien connu. Il tient aussi aux ambiguïtés. Il s'agit des ambiguïtés sémantiques que la machine ne peut résoudre faute de connaissances de sens commun ou de savoir encyclopédique. Alors que *the pen was in the box* est traduit de façon correcte par la machine (*pen*= crayon), *the box was in the pen* (*pen*=parc à bébé) ne peut être traduit car la ma-

patterned set of symbols occurring in a given culture (the original language) into another set of patterned symbols occurring in another culture (the "final" language)" (cf. Locke et Booth, 1955, p. 124).

chine ne peut comprendre le contexte dans lequel cette phrase peut être produite *Little John was looking for his toy box. Finally he found it. The box was in the pen. John was very happy.* L'argumentation de Bar-Hillel tient à la nature du langage, en l'occurrence à son ancrage corporel dans un espace à trois dimensions que ne connaît pas la machine.⁷

Par ailleurs Bar-Hillel est totalement hostile au compromis qui consiste à fournir une sortie qui ne comporterait que 5% d'erreurs, revendiquée, à la suite de Weaver, comme un bon résultat par un certain nombre de groupes, comme à toute sortie qui réduirait la fiabilité de la machine.

2. DEUXIÈME PÉRIODE (1960-1966): L'ANALYSE SYNTAXIQUE

2.1. DE LA TA À L'ANALYSE SYNTAXIQUE

On peut dire que la première période est foisonnante d'idées qui ont pu être plus ou moins mises en oeuvre dans des expérimentations selon la disponibilité des machines: les méthodes probabilistes, les langues intermédiaires sémantiques⁸ élaborées de façon distincte par le groupe britannique, ou par les Russes comme Mel'cuk, les méthodes empiriques

⁽⁷⁾ Sur cette question, une discussion s'engage avec le groupe britannique de Cambridge qui propose une solution par thésaurus et champ sémantique, à l'origine des premières bases de connaissances en intelligence artificielle. Bar-Hillel objecte qu'un thésaurus donnerait la même traduction pour *pen* dans les deux exemples suivants: *the pen was in the inkstand* et *the inkstand was in the pen*. Voir sur ce point Léon (2000).

⁽⁸⁾ Les britanniques et les russes, dès les années 50, proposent une méthode de TA par langue intermédiaire; les premiers à partir de collocations utilisant la notion de signification contextuelle de Firth (méthode par thésaurus), les seconds à partir de l'idée d'une protolangue construites à partir des significations lexicales et syntaxiques de toutes les langues (à l'exclusion des éléments morphologiques par définition singuliers pour chaque langue). Sur ce point voir Archaimbault, Léon (1997), Léon (2000).

sur corpus mises au point par certains groupes Américains. Il est intéressant de noter que la plupart des idées à la fois théoriques et méthodologiques apparaissent pendant cette première période, même si la plupart sont évincées lors de la seconde période pour réapparaître une ou deux décennies plus tard. Lors de cette période toutefois, un certain nombre de commencent à être posés. En effet contrairement à ce qu'avance Josselson (1971), dans un article qui prend le relais de l'évaluation de Bar-Hillel de 1960, les problèmes théoriques de la traduction sont posés dès les années 50-60: le fait que certains mots dans une langue n'aient pas leur contre-partie dans une autre; le fait qu'un mot peut être exprimé par un groupe de mots;⁹ le fait que deux langues puissent avoir des structures complètement différentes ou qu'elles n'aient pas de correspondances univoques au niveau des parties du discours;¹⁰ la grammaire constrative constituant vraisemblablement un des apports principaux de la TA à la linguistique.

La périodisation généralement invoquée par les acteurs (cf. note 2) a tendance à masquer le fait que les idées principales ont été mises au jour dès les années 50 et contribue à leur oubli systématique, et a pour effet d'entretenir l'illusion d'un progrès de la TA.

Dans la période 1960-66, c'est l'analyse syntaxique qui est mise en avant comme la seule voie de recherche possible pour faire avancer la TA. En conséquence, la production en séries de traductions est reléguée à des temps futurs et l'évaluation des sorties de la machine n'est plus à l'ordre du jour. Ce qui va conduire à terme à la suppression des recherches en TA au profit de la seule linguistique computationnelle.

⁽⁹⁾ Cette question avait cependant été posée par Bar-Hillel dans son article 'Idioms' de 1955.

⁽¹⁰⁾ Ce problème avait été abordé dès les années 50 par Mel'cuk dans son élaboration d'une langue intermédiaire (cf. Mel'cuk, 1960).

Sur le plan du TAL, toutefois, la description de la grammaire aboutit à la construction et à la compilation de dictionnaires électroniques dont tous les linguistes pensent qu'ils sont une étape indispensable pour l'analyse syntaxique et la TA. On assiste au développement du 'grammar coding', à savoir du stockage de l'information linguistique, morpho, syntaxique et sémantique, dans chaque entrée de dictionnaire électronique en vue d'un traitement automatique ultérieur. On assiste ainsi à l'apparition des premiers outils du TAL (cf. Léon 1998a, 1999).

Il faut se demander pourquoi l'analyse syntaxique devient ainsi dominante comme méthode exclusive de TA. La première explication tient bien sûr au développement des grammaires formelles, notamment de la grammaire générative,¹¹ apparemment plus facilement programmable dans des parseurs. Et on voit se développer des modèles de grammaires destinées à l'analyse syntaxique pour la TA comme les grammaires de dépendance inspirées de Tesnière, grammaires stratificationnelles par Sydney Lamb. Sont associées à ces modèles des stratégies de parsage syntaxique, dont les plus connues sont la *predictive analysis* et la *fulcrum approach*. On notera que le parsage syntaxique favorise une approche par transfert, préconisée par Yngve (1964), qui suppose la description et la formalisation d'une seule langue à la fois. C'est d'ailleurs pourquoi on a appelé cette période: la 2ème génération par transfert (cf. note 2).

Le second élément est la disparition des méthodes empiriques et probabilistes qui connurent plusieurs adversaires. Bar-Hillel (1960) se déclare contre l'approche empirique

⁽¹¹⁾ On notera en particulier le ralliement de Bar-Hillel à la GGT. Dans son rapport de 1960, il critique sa grammaire catégorielle présentée dans *Language* 29 (1953: 47-58) pour adhérer à la théorie transformationnelle de Chomsky, qui, dit-il, complète le modèle CI et le modèle en phrases noyaux de Harris. Le fait de devoir compléter la grammaire CI par des transformations rend la tâche de la TA plus grande mais devrait, à terme, la faciliter.

qui dénigre les grammaires et les dictionnaires a priori, jugés normatifs et donc de peu d'utilité dans l'analyse de l'écrit. Cette approche se donne comme objectif la construction "manuelle" de règles de grammaire à partir de corpus en langue-source et cumulative en fonction de l'accroissement du corpus. De même les dictionnaires sont issus de la compilation de traductions "à la main" au fur et à mesure. L'objection de Bar-Hillel repose sur le fait que les grammaires traditionnelles sont fondées sur des corpus autrement plus vastes que ceux utilisés dans la TA et il exprime des doutes sur le fait de pouvoir dériver des règles de grammaires de textes réels.

Un autre opposant, c'est Chomsky dans *Structures syntaxiques* qui s'est opposé radicalement aux méthodes statistiques et à l'approche empirique (fin du chap 2) dans son argumentation destinée à voir sur quelles bases distinguer suites grammaticales / agrammaticales. Le premier argument avancé par Chomsky concerne l'impossibilité d'assimiler l'ensemble des phrases grammaticales à un corpus particulier d'énoncés recueilli par le linguiste dans son travail d'enquête. Une grammaire reflète le comportement du locuteur, qui, à partir d'une expérience finie et accidentelle de la langue, peut produire et comprendre un nombre infini de phrases nouvelles. Le second argument réfute qu'une définition de la grammaticalité puisse être fondée sur le sens. Ainsi la phrase *colorless green ideas sleep furiously* n'a pas de sens mais est grammaticale. Le troisième argument postule que la notion de 'grammatical en anglais' ne peut être assimilée à celle d'ordre élevé d'approximation statistique. L'aptitude de quelqu'un à produire et à reconnaître des énoncés grammaticaux n'est pas fondée sur des notions d'approximation statistique. Chomsky donne l'exemple suivant. Dans le contexte *'I saw a fragile -'*, les mots *'whale'* et *'of'* peuvent avoir une fréquence identique (= 0) dans l'expérience linguistique antérieure d'un locuteur. Mais ce locuteur reconnaîtra immédiatement que l'une de ces substitutions, mais non l'autre, donne une phrase grammaticale.

On notera qu'en mettant en avant la notion de compétence du locuteur, se définissant par son aptitude à distinguer une phrase grammaticale d'une phrase agrammaticale, Chomsky se débarrasse de la question du sens, mais il pose aussi une vision anhistorique du langage.

Le développement des grammaires formelles, la mise à l'écart des méthodes empiriques statistiques et sur corpus, et des études sémantiques issues de groupes non américains, non dominants dans le champ de la TA comme application pratique, comme celles des britanniques CLRU ou des russes comme Mel'cuk, ont conforté les Américains dans l'idée que, dans un premier temps, la poursuite des recherches en TA reposait entièrement sur l'analyse syntaxique automatique, voire y était équivalente, et dans un second temps que la TA étant impossible et inutile, pour aboutir à l'idée que seule la linguistique computationnelle, assimilée à l'étude des parseurs syntaxiques, était digne d'intérêt.

2.2. DE LA TA À LA LINGUISTIQUE COMPUTATIONNELLE

Comment s'est effectué cet abandon progressif de la TA au profit de la seule analyse syntaxique? Les problèmes de traduction qui n'étaient pas réglés en appliquant des règles dérivées de la grammaire étaient rassemblés sous le terme de "sémantique" et traités, au mieux, comme des problèmes d'ambiguïtés. La sémantique, on le sait n'avait pas bonne presse dans la linguistique américaine, néo-bloomfieldienne puis chomskienne et les méthodes par langue intermédiaire, britanniques et russes qui commençaient à développer des langages de représentation sémantique n'étaient pas repris. La sémantique devenait l'impasse. C'est ce que stigmatise Yngve (1964) lorsqu'il parle de 'barrière sémantique' à laquelle se heurtent les parseurs syntaxiques. Il en vient à l'idée qu'on ne pourra obtenir une traduction automatique adéquate que

lorsque la machine pourra comprendre, tâche impossible à penser comme objet d'étude à l'époque, malgré le développement des premiers systèmes de compréhension du langage naturel mis au point dans le cadre de l'IA. Ne plus s'occuper des problèmes de sens, implique qu'on abandonne la TA au profit des seuls parseurs syntaxiques.

Ainsi lorsque le rapport de l'ALPAC met fin au financement des recherches en TA aux USA en promouvant à la place la linguistique computationnelle, le terrain était tout à fait préparé. Et on comprend mieux pourquoi le comité comprenait un certain nombre d'anciens acteurs de la TA déjà acquis à la linguistique computationnelle.

Ce soutien à la linguistique computationnelle passe par un soutien explicite à Chomsky et un rejet des néo-bloomfieldiens. Dans l'annexe 19 du rapport, consacrée aux relations entre TA et linguistique, il est mentionné la révolution apportée par Chomsky, dont il est dit qu'il n'a pas à voir directement avec les ordinateurs mais qu'il a apporté des changements fondamentaux grâce au point de vue différent porté par la linguistique sur la nature de la science, sur ce qu'est une théorie scientifique, et sur la relation de l'empirisme à la science.

Le rapport cite à ce propos les actes du 9ème congrès de linguistique qui eut lieu à Cambridge en 1962. Or on sait d'après Murray (1994) que c'est lors de ce congrès que les chomskiens opérèrent leur coup de force pour écarter les néo-bloomfieldiens, notamment Hockett et la phonologie au profit de la syntaxe. Les chomskiens, organisateurs, réservèrent une séance plénière pour Chomsky bien qu'il soit d'une génération plus jeune que les quatre autres conférenciers invités. De même, dans les actes, on lui a réservé plus de pages qu'aux autres.

L'avant dernier paragraphe du rapport témoigne du rejet des néo-bloomfieldiens:

“Si jamais une simulation par la machine d’une analyse et d’une synthèse linguistique totale devenait possible (ou une traduction orale simultanée), cela ne serait pas à cause de l’adhésion au type de linguistique courante dans les années 50”.¹²

On notera que, dans ses recommandations, les relations entre machine et humain sont inversées par rapport à ce que propose Bar-Hillel. Alors que celui-ci préconisait une TA humainement assistée, l’ALPAC ne parle plus que de traduction humaine assistée par ordinateur, considérant que même lorsque les sorties de machine sont postéditées, elles sont moins lisibles, même par des scientifiques, que les textes traduits manuellement. Cette assistance consiste dans l’utilisation par les traducteurs de glossaires spécialisés qui le décharge de la tâche fastidieuse de rechercher les termes techniques dans les dictionnaires spécialisés.

Paradoxalement, c’est peut être à ce moment là que la TA a pu être pensée le plus comme une linguistique appliquée: application de la linguistique comme science. Ainsi, l’ALPAC considère que l’apport principal de la TA c’est le passage syntaxique: apport à la linguistique et apport à la programmation. Dans ce rapport est cité un article de Hockett¹³ qui qualifie l’ordinateur de troisième révolution humaine. C’est le premier manipulateur de symboles externe au cerveau humain, susceptible de modifier l’analyse des langues comme le microscope a changé la biologie. Grâce à l’ordinateur, la linguistique peut prétendre, comme la physique, à une mathématisation conséquente. De plus celui-ci a permis de faire le lien entre théorie, études empiriques et applications pratiques.

⁽¹²⁾ *“If ever a machine-aided simulation of total linguistic analysis-synthesis (or voice-to-ear-to-voice translation) becomes possible it will not be because of adherence to the type of linguistic theory widely current around 1950.”*

⁽¹³⁾ Ascher et Hockett, 1964, “The Human Revolution” *Current Anthropology* 5, 135.

Enfin signalons que les débats internes à la linguistique computationnelle sont déjà en cours dans les années 60 et ne feront que se poursuivre après le rapport de l'ALPAC, au moment où la TA devient tabou. Alors que, jusque dans les années 60, toute programmation en TA constituait un tour de force, à cause de l'intrication entre programmation et grammaire qui empêchait toute évaluation linguistique des systèmes et tout progrès, le développement des langages formels va permettre de penser les problèmes de façon déclarative en distinguant la grammaire (la description linguistique), les langages formels (qui rendent les informations linguistiques traitables par la machine) et les stratégies de parsing.¹⁴

3. 3ÈME PÉRIODE (1966-1980): LA SURVIE ET LA “FORCE BRUTE” DES GRANDS SYSTÈMES

Les systèmes qui ont survécu ou qui sont créés, bien sûr ailleurs qu'aux USA, pendant la quinzaine d'années ayant succédé à l'ALPAC, obéissent à des critères très différents de ceux de la période précédente. Il faut distinguer les systèmes industrialisés et les systèmes de recherche. Il reste en effet quelques systèmes de recherche (comme Ariane, développé par le GETA à partir de 1971, ou comme Susy, élaboré à l'Université de Sarrebrück,) qui ont surmonté la crise parce qu'ils venaient seulement de commencer les recherches ou qu'ils étaient soutenus par de grands organismes de recherche, tel le CNRS, préoccupé seulement de façon secondaire par les aspects économiques de la TA.¹⁵ C'est le cas également des systèmes qui répondent à une volonté politique de construire des systèmes multilingues comme Eurotra (1977-1994) pour la communauté européenne, ou le couple Spanam (espagnol-

⁽¹⁴⁾ Cf. sur ce point Josselson (1971) et Kay (1982).

⁽¹⁵⁾ Sur l'histoire des débuts de la TA en France, voir Léon (1998b).

anglais) / Engspan (anglais-espagnol) pour la PAHO (Pan American Health Organisation), lancé en 1976. Dans tous les cas ces systèmes n'ont jamais abouti à une industrialisation.

Le deuxième groupe concerne les systèmes industrialisés qui 'marchent'. Ce sont des systèmes qui répondent à un besoin interne de traductions, limitées à l'information interne d'une entreprise donnée et qui, non destinées à être publiées, peuvent se contenter d'être de qualité médiocre.

3.1. SYSTÈMES DE TA ET LANGAGES RESTREINTS

Le cas de Taum-Météo, qui fait partie de ce second groupe, est intéressant, dans la mesure où il est unanimement reconnu comme un succès et qu'il pose la question des langages restreints. Taum-Météo, mis en oeuvre dès 1965 à l'Université de Montréal, commence à traduire des bulletins météorologiques dès 1977. Ce système a deux caractéristiques qui en font un système en utilisation réelle: il est fondé sur un sous-langage correspondant au style télégraphique utilisé par les rédacteurs des bulletins météo (ne comportant par exemple ni articles ni verbes tensés) ce qui simplifie la traduction. Deuxièmement, c'est le système lui-même qui détermine s'il est capable ou non de traduire une phrase. Sinon il fait appel à un traducteur humain. Ainsi la traduction, quand elle est faite, est entièrement automatique sans intervention humaine. On a pu parler de réussite dans le cas de Météo dans la mesure où le système exécute une tâche de traduction trop fastidieuse pour un traducteur humain et suffisamment contrainte pour que le système ne fasse d'erreurs que dans le cas où l'entrée est mal formée.

La question d'utiliser un sous-langage en TA, langage contrôlé ou sous-syntaxe, pose des questions intéressantes. Dans les années 80, au Japon, l'idée d'élaborer un langage contrôlé analysable par n'importe quel système de TA est con-

sidérée comme bonne non seulement pour les machines mais aussi pour les humains. En effet un sous-langage est susceptible de diminuer les ambiguïtés et d'aider les humains à comprendre les contenus clairement. Ainsi, le vieux mythe de la transparence du langage, véhiculé notamment par le Basic English n'est pas mort.

Le cas du système TITUS est aussi intéressant de ce point de vue. Mis au point par l'Institut Textile de France, le système Titus partage avec Taum-Météo le fait de fonctionner en syntaxe contrôlée et d'être utilisé avec succès de façon industrielle et très spécifique. Il est destiné à traduire des résumés d'articles sur les divers aspects des textiles pour les ingénieurs spécialistes en quête de documentation.

Loffler-Laurian (1996) raconte que, dans les années 80, le CNRS a expérimenté l'utilisation de TITUS pour la traduction des résumés publiés régulièrement dans ses bulletins documentaires. Il est alors apparu que les rédacteurs de résumés ne respectaient pas réellement la syntaxe restreinte autorisée pour le traitement automatique. La question de savoir s'il était possible d'imposer aux rédacteurs une syntaxe contrôlée s'est ainsi posée. Dans sa note 69, Loffler-Laurian conclue: *“le sens de la liberté est extrêmement fort lorsque la langue est concernée”*.

3.2. SYSTRAN ET “LA FORCE BRUTE”

Parmi les systèmes de cette période, le cas de Systran mérite aussi d'être relaté de façon spécifique comme exemplaire. A la fois le plus industrialisé et le plus diffusé, encore actuellement, il n'est fondé sur aucun modèle linguistique cohérent, de telle sorte que ses détracteurs le qualifient de 'bricolage linguistique'.

C'est un descendant du GAT (General Analysis Technique) mis au point par Zarechnak dans les années 50 dans le

cadre du groupe de la Georgetown University. Le GAT était fondé sur une méthode empirique, ce qui lui a valu des critiques virulentes de la part Bar-Hillel (cf.§.1.3). Bien qu'ayant cessé d'être développé faute de financements dès 1964, le GAT a été utilisé entre 1963 et 1973 pour traduire des documents du russe en anglais par deux centres: l'Euratom à Ispra en Italie, et l'Atomic Energy Commission's National Laboratory à Oak Ridge, aux USA. Cette version du GAT (v. Hutchins 1982), appelée par un contemporain "la force brute" avait fini par devenir un programme monolithique d'une très grande complexité, sans séparation entre la partie analyse et la partie synthèse, et donc inutilisable.

Réécrit au début des années 70 par Peter Toma, il prend le nom de Systran. Il comporte surtout des améliorations informatiques, telles la modularité de sa programmation, la séparation entre données linguistiques et procédures informatiques, ce qui permet des modifications locales. Tout en restant linguistiquement "bricolé", il acquiert peu à peu les qualités principales d'un véritable système informatique opérationnel: aisance d'accès, possibilité de mise à jour et couverture.

Dès 1974, il est utilisé par la NASA dans le cadre de la collaboration Apollo-Soyouz. En 1976 il remplace le GAT à l'Euratom, et est acheté par General Motors puis par Rank Xerox. La Communauté Européenne à Luxembourg, son principal utilisateur, l'acquiert également en 1976 et emploie une vingtaine de traducteurs utilisant Systran; actuellement, il travaille sur 12 paires de langues à raison de 1000 pages par heure. Depuis le début des années 90, Systran est commercialisé par la compagnie française Gachot.

Systran est exemplaire dans la mesure où, depuis les années 50, il continue à être utilisé malgré son caractère linguistiquement 'bricolé' et non homogène théoriquement. Il répond toujours au même type de demande, à savoir des traductions brutes, dans un domaine très spécialisé, à usage interne d'une entreprise. Au début, il est soutenu par les mi-

litaires, notamment le Foreign Technology Division de l'US Air Force, qui, malgré les tentatives de dissuasion l'ALPAC, s'est obstiné à utiliser les systèmes de TA. Selon ces militaires, la TA est le seul moyen de traduire de grandes quantités de matériel et de fournir rapidement aux clients des traductions d'informations vite caduques.¹⁶

3.3. EVALUATION DES SYSTÈMES DE TA

Pendant les années 70, la demande en traductions se diversifie. On distingue les traductions qui doivent être publiées et donc faire l'objet d'une post-édition, et celles ne servant qu'à fournir une information à une catégorie spécialisée d'utilisateurs, chercheurs ou ingénieurs devant se mettre à jour dans leur discipline, ou bien à des entreprises devant surveiller leurs concurrents. Enfin un troisième type de traduction concerne des textes très routinisés dans un domaine restreint comme les bulletins météo.

Dans ces années, la question de l'évaluation est posée, non plus dans l'absolu et en termes de pourcentage d'erreur ou par comparaison avec la traduction humaine comme dans la première période, mais par rapport à l'utilisateur final qui devient le critère définitif. Aussi voit-on apparaître les premières grandes évaluations d'envergure comme celle de Systran commanditée par l'US Air Force en 1979-80 (voir Wilks 1992). Celle-ci conclut que la TA ne se justifie économiquement que dans le cas de documents en grand nombre devant être traduits toujours dans la même langue et dans la même direction. La TA est alors considérée comme supérieure à la traduction humaine sur le plan de la rapidité et sur celui de l'exactitude et de la cohérence de la terminologie.

⁽¹⁶⁾ C'est également le cas du système Logos, mis au point en 1971 pour la traduction de l'anglais vers le vietnamien des manuels de maintenance d'équipement militaire.

Dès lors, ce type d'évaluation va être adopté comme le modèle absolu d'évaluation pour la TA. La question de la validité des traductions est un des thèmes principaux d'un congrès sur la TA ayant eu lieu en 1971 à l'Université du Texas. Lors du même congrès, Bar-Hillel, qui a changé de point de vue par rapport à son texte de 1960, déclare:

“Tout programme de TA doit être immédiatement testé quant à ses effets sur l'utilisateur humain. C'est lui le premier juge et le juge en dernière instance et c'est lui qui doit dire s'il est prêt à troquer la qualité pour la vitesse et dans quelles proportions”.¹⁷

C'est également la position d'un autre acteur de la période comme Garvin: “Il est clair que la qualité de la traduction doit être mesurée à l'aune des besoins de l'utilisateur: plus les besoins sont grands, plus il est possible de céder sur la qualité”.¹⁸

Cette position centrale de l'utilisateur final devient cruciale et marquera la TA dans la décennie suivante.

4. LE TOURNANT JAPONAIS ET L'AUTOMATISATION DE LA COMMUNICATION (1980-1990)

Le début des années 80 marque un tournant important. Le développement des micro-ordinateurs et des traitements de texte, leur usage démocratisé et la mondialisation de la consommation favorise l'apparition d'une nouvelle étape pour la TA, celle de la commercialisation. Alors que dans les pre-

⁽¹⁷⁾ *“Every program for MT should be immediately tested as to its effects on the human user. He is first and final judge and it is he who will have to tell whether he is ready to trade quality for speed, and to what degree”*.

⁽¹⁸⁾ *“Clearly, the question of the quality of translation has to be related to user need: the greater the need, the more it is possible to compromise with quality”*.

mières expériences ce qui était visé c'était la traduction scientifique et technique (du russe en particulier), l'orientation est maintenant plus commerciale: il s'agit de traduire des modes d'emplois, des descriptifs de produits ou de machines, conditions indispensables pour leur commercialisation à l'échelon mondial.

Le tournant est impulsé par les Japonais. La TA leur permet de savoir ce que font leurs concurrents, de diffuser leurs produits sur les marchés étrangers et de traduire des manuels d'utilisation, face à une traduction humaine trop chère. En 1982, l'annonce du projet '5ème génération' à l'ICOT (Institute for New Generation Computer Technology) et soutenu par le très puissant MITI (Japan's Ministry of International Trade and Industry) est le point de départ d'un énorme développement. La TA devient une activité prioritaire. Toute entreprise japonaise en informatique investit dans la TA, à la fois sur le plan de la recherche comme du développement. Il faut noter que l'attitude du Japon est radicalement opposée à celle des USA. L'enjeu ne concerne pas simplement un intérêt économique à court terme mais il s'agit d'un pari à long terme sur une société future, fondée sur l'information. A long terme, il s'agit d'intégrer un système de TA sur chaque micro comme faisant partie d'un ensemble de services en ingénierie linguistique.

Par ailleurs, les chercheurs japonais sont attentifs aux caractéristiques de la langue japonaise dans le processus de traduction. Ainsi Nagao (1989), l'un des initiateurs de la TA au Japon, et partisan de la méthode par langue intermédiaire (le langage pivot) du groupe français, le GETA, soutient que les nuances des expressions linguistiques japonaises reflètent des différences culturelles, ce qui exclut d'utiliser le même langage pivot pour traduire à la fois les langues européennes entre elles et le japonais.

Parmi les très nombreux projets développés, citons le projet d'interprétation automatique des appels téléphoniques

(Interpreting Telephony) entre l'anglais et le japonais utilisant la reconnaissance et la synthèse vocales réunissant des Japonais, des Allemands et des Américains. L'intérêt d'un tel projet, qui paraît totalement utopique, c'est l'étude de la simulation de la traduction humaine par la machine, notamment les questions de planification par l'interprète en traduction simultanée. Ce type de recherches, qui n'avaient jamais été tentées jusqu'alors, rejoignent bien sûr l'IA mais sont loin d'être suffisamment avancés pour être intégrés à un système de TA.¹⁹

Parallèlement à ces systèmes extrêmement ambitieux, se développent des systèmes interactifs de traduction automatique assistée par des humains, et des stations de travail de traduction assistée par ordinateur (TAO), offrant aux traducteurs des ensembles d'outils rendus utilisables par la micro-informatique et les logiciels de bureautique.

Par exemple dans le système Cult, lancé en 1968 par la Chinese University de Hong-Kong et destiné à la traduction de textes mathématiques chinois en anglais, la machine interroge un opérateur humain pour résoudre, pendant l'analyse, les ambiguïtés syntaxiques et les homographes, et pendant la synthèse, insérer les articles, les temps et les modes en anglais. Dans le système japonais PECOF, c'est la post-edition qui est interactive: le système cherche à localiser la règle linguistique responsable de l'erreur et propose une révision.

L'apparition de ces dispositifs va modifier de façon considérable le métier de traducteur et être à l'origine de nouveaux métiers. La post-edition, ou révision, exige un savoir-faire particulier plus apparenté à la rédaction technique qu'à

⁽¹⁹⁾ Les recherches commencées en 1984 à l'ATR (Advanced Telephone Research) en collaboration avec le Center for MT de Carnegie Mellon, et l'Université de Karlsruhe, ont connu des développements divers, dont le projet allemand *Verbmobil* (cf. Hauenschild et Heizmann 1997).

la traduction et ne demande aucune capacité de création (littéraire ou non). La post-edition suppose de garder le maximum de la sortie de la TA et de se rendre directement aux points stratégiques du texte plutôt que de le refaire entièrement. Le post-éditeur apprend à développer un ensemble de techniques dépendantes du contexte pour traiter les configurations produites par la machine. Il doit dominer toute la terminologie technique, capturer toutes les nuances, s'assurer de l'équivalence idiomatique, maintenir un registre approprié de façon uniforme, mettre de la cohérence et de la cohésion là où il n'y en a pas, préserver la structure d'information. Les traducteurs et réviseurs maison garantissent la bonne utilisation de formulations propres aux différents corps de l'organisation et permettent d'éviter les hypercorrections abusives. Parfois même, la fonction du réviseur se rapproche de celle de programmeur lorsqu'il doit se former au fonctionnement du système de façon à intervenir sur son amélioration (v. Pigott 1982).

La "customization" du système de TA, qui consiste à mettre au point des procédures d'ajustement des dictionnaires et des grammaires à un domaine spécifique ou à un document particulier demande aussi un savoir-faire particulier. On voit apparaître de nouveaux métiers comme celui d'ingénieur linguiste.

Quant aux stations de travail pour traducteurs, elles offrent un ensemble d'outils qui modifient considérablement le métier de traducteur: affichage des textes source et cible sur l'écran; possibilité de créer, pour un ensemble de documents spécialisés, des dictionnaires terminologiques bilingues spécifiques; consultation de banques de données terminologiques ou de glossaires bilingues en ligne; utilisation de logiciels de fréquences et de concordances; interface avec des systèmes de TA.

Dans les années 90, les mémoires de traduction et la recherche de segments de textes stéréotypés seront utilisées

pour la traduction ou la génération de textes techniques ou commerciaux très formalisés et très répétitifs. Ces stations bénéficieront également des ressources technologiques disponibles sur tous les micro-ordinateurs, tels que les CD-ROM, l'accès au réseau ou les transmissions électroniques.

Avec les années 80, la TA n'est plus confinée à une utilisation maison mais fait partie de l'ingénierie linguistique, au même titre que les dictionnaires électroniques, les bases de données terminologiques et la génération de texte, qui constitue son application privilégiée notamment dans le domaine de la production de textes multilingues. Elle participe d'un mouvement plus général, celui de l'automatisation de la communication, initié dans les années 80 et qui affecte l'ensemble de la société. L'idée de fournir des traductions entièrement automatisées est toutefois révolue. La traduction assistée par ordinateur n'a même rien à voir avec un système de traduction automatique. C'est le traducteur qui est au poste de commandes et on parlera plus volontiers de traduction automatisée que de traduction automatique.

5. DEPUIS 1990, LE RETOUR DES MÉTHODES EMPIRIQUES

Les années 90 voient le renouveau de l'intérêt pour la TA aux USA. Celui-ci est d'abord d'ordre économique: nécessité de traduire la documentation des concurrents japonais, baisse des coûts de l'informatique et hausse des coûts de la traduction surtout pour les langues à alphabets non latins comme le japonais. Ce renouveau est toutefois limité: L'ensemble des centres qui se consacrent à la TA, partiellement financés par la NSF (National Science Foundation), sont bien moins subventionnés qu'un seul centre japonais.

Ce qui caractérise ces systèmes c'est qu'ils mettent en oeuvre de plus en plus des stratégies et des techniques mixtes contrairement aux systèmes des années 60 et 70 qui privi-

légiaient les stratégies par transfert et l'analyse syntaxique. Des modules "intelligents" et des modules probabilistes viennent compléter les modules d'analyse linguistique plus traditionnels. Les systèmes américains les plus élaborés, comme le CMU (Center for Machine Translation de l'université Carnegie Mellon) et le KMBT (Knowledge-Based Machine Translation) intègrent des techniques de l'intelligence artificielle comme les systèmes-experts et les bases de connaissances intelligentes. En Europe, aux Pays-Bas, on trouve des systèmes originaux comme Rosetta, conçu chez Philips à Eindhoven développant une interlangue fondée sur la grammaire de Montague; ou le système DLT (Distributed Language Project) utilisant l'esperanto comme interlangue et des corpus alignés pour résoudre les ambiguïtés.

Mais ces systèmes sont loin de pouvoir être commercialisés et le clivage entre stations d'aide à la traduction et systèmes de traduction s'accroît (pour un état de l'art en 1991, v. Nirenburg 1993).

Mais surtout, une des caractéristiques des années 90, c'est le retour des approches empiriques et du traitement statistique de grands corpus (V. Church et Mercer 1993). Ce renouveau, suscité par le succès des méthodes stochastiques dans le traitement du signal et la reconnaissance de la parole dans les années 70, a été renforcé par le regain d'intérêt des linguistes pour le lexique au début des années 80. Par ailleurs, des corpus de données textuelles importants deviennent disponibles grâce aux nouvelles possibilités de traitement des ordinateurs et aux efforts de standardisation des textes (langages TEI et HTML).

Plusieurs méthodes de TA utilisent les mémoires de traduction (v. Somers 1992). Dans le système développé par les Japonais Sato et Nagao, la traduction s'effectue par la comparaison entre la phrase à traduire et des exemples stockés dans une base de données. Enregistrés sous forme d'arbres de dépendance, ces exemples sont comparés aux phrases d'en-

trée par des procédures de pattern-matching. Un module statistique permet ensuite de choisir entre plusieurs candidats.

Les mémoires de traduction peuvent aussi être constituées à partir de corpus bilingues alignés (ou synchronisés), tels le corpus anglais-français des actes parlementaires canadiens, les *Canadian Hansards*, ou les rapports économiques de l'*Union Bank of Switzerland*. L'alignement, c'est-à-dire la mise en correspondance des phrases, est effectué à partir de critères exclusivement statistiques utilisant le fait que les phrases longues dans la langue source ont tendance à être traduites par des phrases longues dans la langue cible et que les phrases courtes ont tendance à être traduites par des phrases courtes.

Ces approches utilisent des dictionnaires d'équivalences eux-mêmes constitués par l'application de méthodes probabilistes. Par exemple, Brown et al. (1990) ont calculé la probabilité pour qu'un mot d'une phrase dans une langue donnée corresponde à zéro, un ou deux mots dans la traduction. Par exemple *the* a une probabilité de 0.610 d'être traduit par *le* et de 0.178 d'être traduit par *la*. Le glossaire ainsi obtenu consiste en des listes de mots avec leurs probabilités de traduction.

Ces méthodes constituent une rupture par rapport aux hypothèses plus ou moins explicites partagées par les approches traditionnelles de la TA. Comme l'indique Somers (1992), elles s'opposent à l'approche compositionnelle selon laquelle la traduction de l'ensemble d'une phrase serait fonction de la traduction de ses parties; approche, qui en s'attachant à préserver en premier la structure de la phrase, est à l'opposé de la pratique du traducteur humain qui ne préserve la structure qu'en dernier ressort. Par ailleurs, jusqu'à présent tous les systèmes de TA ont été construits avec l'idée sous-jacente que le texte source contient assez d'informations pour permettre sa traduction. Autant d'hypothèses que ne partagent pas les mémoires de traduction qui fournissent des traduc-

tions a priori. Alors que la linguistique computationnelle, de même que les approches issues de l'intelligence artificielle, favorisent une approche 'rationnelle' fondée sur des règles (principle-based parsing), les approches 'empiriques' montrent l'importance du lexique, notamment des collocations de mots, pour résoudre certaines contraintes locales (preference-based parsing). Par exemple, l'étiquetage automatique de textes en parties du discours utilisent des probabilités lexicales (considérées comme un dictionnaire) et des probabilités contextuelles (considérées comme une grammaire) pour déterminer des préférences en cas d'ambiguïtés. C'est ainsi que les préférences lexicales permettent de résoudre 90% de l'étiquetage.

Ce recours au lexique a pourtant ses limites quand certains auteurs s'évertuent, dans le but de construire une langue intermédiaire, à extraire des primitives sémantiques à partir des définitions de dictionnaires élémentaires comme le LDOCE (Longman Dictionary of Contemporary English) et de son équivalent espagnol VOX. La consultation des travaux des lexicologues auraient évité à ces auteurs la déconvenue de s'apercevoir que le sous-langage des définitions n'est pas aussi simple et limité qu'ils le pensaient et qu'un "Machine-readable dictionary" peut opposer la même résistance que le langage en général.

CONCLUSION

Kay (1982) conçoit les systèmes de TA et les parseurs syntaxiques comme des méthodes d'évaluation des modèles linguistiques par la technologie.²⁰ Il préconise de continuer à travailler dans le domaine de la traduction entièrement auto-

⁽²⁰⁾ Kay, un pionnier britannique de la TA, a promu, dès 1958 l'idée que la validité d'une description linguistique doit toujours être liée à son utilité et que cette linguistique n'est pas la même selon les objectifs poursuivis.

matique parce que c'est là qu'on apprend sur le langage en général et la traduction en particulier. La TAO, où les enjeux sont davantage la communication entre traducteurs ou le développement de dispositifs spéciaux d'édition que les problèmes linguistiques ne peut constituer un produit dérivé naturel de la TA.

Pour Loffler-Laurian (1996), la TA fournit l'occasion à la linguistique de fonctionner à grande échelle, avec un gros appareillage, comme les grandes sciences physiques.

Mais face à ces conceptions ambitieuses de la TA, on constate une certaine déconvenue qui met fortement en cause son rapport à la linguistique. Des auteurs comme Kay (1992) déplorent le peu de progrès accomplis depuis les années 60, en constatant que les systèmes se sont beaucoup améliorés sur le plan de la vitesse mais peu sur le plan de la qualité, que la machine produit des traductions de niveau bien inférieur à celles produites par des traducteurs humains, demandant l'intervention humaine à tous les niveaux, et qui auraient été jugées inacceptables si elles avaient été rédigées par un traducteur humain. Certains vont même jusqu'à expliquer l'apparent succès de la TA par la seule supériorité de la demande sur l'offre. Rappelons qu'en 1993, les textes commerciaux et techniques constituent plus des deux tiers de la demande en traductions.

Le second constat d'échec concerne l'incapacité de la linguistique à produire des systèmes performants de TA. Cet est d'ailleurs échec parfois difficile à reconnaître par les tenants de l'analyse syntaxique parmi les acteurs de la TA. Ce constat repose sur le fait qu'aucun des systèmes récents les plus robustes linguistiquement, Ariane, Rosetta, DLT et SUSY, n'ont pu être commercialisés, faute de résultats suffisants. Tout au plus les systèmes de TA fondés sur des modèles linguistiques puissants peuvent-ils servir de bancs d'essai aux théories linguistiques computationnelles. C'est le cas notamment de Rosetta.

Comme le rappelle Melby (1992), en citant les conseils que lui a donné Hays, un des pionniers de la TA, en 1972, ce n'est pas en trouvant le bon modèle formel en linguistique qu'on va résoudre les problèmes de TA, c'est en fournissant du travail solide fondé sur une linguistique simplifiée. C'était aussi l'intuition de Peter Toma, le concepteur de Systran, qui, contrairement aux scientifiques de l'époque, ne croit pas que la linguistique puisse fournir une solution adaptée au traitement du langage par l'ordinateur. Il est convaincu que le traitement du langage doit être adapté aux possibilités de l'ordinateur plutôt que l'inverse (Loffler-Laurian, 1996).

Que penser également de ces nouveaux systèmes, fondés sur des méthodes probabilistes qui se prévalent de ne pas utiliser de savoir linguistique? Enfin doit-on interpréter le fait que ces auto-critiques soient formulées dans les années 90, comme le signe que le spectre de l'ALPAC est enfin conjuré? La réponse à ces questions passe par le constat d'un double paradoxe: on n'exige plus des systèmes de TA fondés linguistiquement et qui ont reconquis leur légitimité dans la linguistique computationnelle de fournir des traductions; quant aux stations d'aide aux traducteurs, elles n'utilisent les systèmes de TA, quand ils existent, que comme un outil parmi d'autres. Autrement dit, on en arrive à se demander si l'automatisation de la traduction a encore réellement besoin de la traduction automatique.

BIBLIOGRAPHIE

- AKHMANOVA O.S., Mel'cuk I.A., Frumkina R.M., Paducheva E.V., 1963, *Exact Methods in Linguistic Research*, U. Of California Press, Berkeley.
- ARCHAIMBAULT S. et Léon J., 1997, "La langue intermédiaire dans la Traduction Automatique en URSS (1954-1960). Filations et modèles", *Histoire Epistémologie Langage* 19-2: p. 105-132.
- BAR-HILLEL Y., 1955, "Idioms", in *Machine Translation of Languages*, 14 essays, (W.N.Locke and A.D. Booth, eds.), MIT et John Wiley: p. 183-193.

- BAR-HILLEL Y., 1960, "The present Status of Automatic Translation of Languages". *Advances in Computers*, vol.1, (F.C. Alt ed.) Academic Press, N.Y., London: p. 91-141.
- BROWN P., COCKE J., DELLA PIETRA S., DELLA PIETRA R., JELINEK F., LAFFERTY J., MERCER R., and ROSSIN P., 1990, "A statistical approach to machine translation". *Computational Linguistics*, vol. 16, n° 2, p. 79-85.
- CHURCH KENNETH W. and ROBERT L. Mercer, 1993, "Introduction to the Special Issue on Computational Linguistics Using Large Corpora". *Computational Linguistics*, vol. 19, n° 1, p. 1-25.
- DOSTERT L. E., 1955, The Georgetown-IBM experiment, in *Machine Translation of Languages*, 14 essays, (W.N.Locke and A.D. Booth, eds.), MIT et John Wiley, p. 124-135.
- HAUENSCHILD CHRISTA AND SUSANNE HEIZMANN (eds.), 1997, *Machine Translation and Translation Theory*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- HARRIS Z.S., 1955, "From phoneme to morpheme". *Language* 31, p. 190-222.
- JOSSELYN H. H., 1971, "Automatic translation of languages since 1960: a linguist's view". *Advances in computers*, 11, 1-58. London: Academic Press.
- KAPLAN ABRAHAM, 1950, "An experimental study of ambiguity in context", *Mechanical Translation*, v. 1, n. 1-3.
- KAY M., 1982, "Machine Translation", *American Journal of Computational Linguistics*, vol. 8, n° 2, p. 74-78.
- KAY M., 1992, Préface de *An Introduction to Machine Translation*, éd. par W. John Hutchins et Harold L. Somers, London: Academic Press Ltd.
- LANGUAGE AND MACHINES. *Computers in translation and linguistics*. 1966. A report by the Automatic Language Processing Advisory Committee (ALPAC), National Academy of Sciences, National Research Council.
- LÉON J., 1997, "Les premières Machines à Traduire (1948-1960) et la filiation cybernétique", in *TAL et sciences cognitives* (H. Madec, ed.), *BULAG*, n° 22, p. 9-34.
- LÉON J., 1998a, "Les premiers outils pour la Traduction Automatique: demande sociale, technologie et linguistique (1948-1960)". *BULAG* n° 23, p. 273-295.
- LÉON J., 1998b, "Les débuts de la traduction automatique en France (1959-1968): à contretemps?". *Modèles Linguistiques*, tome XIX, fascicule 2, p. 55-86.

- LÉON J., 1999, "La mécanisation du dictionnaire dans les premières expériences de traduction automatique (1948-1960)", *History of Linguistics 1996*. vol. II (D. Cram, A. Linn, E. Nowak eds.), p. 331-340 John Benjamins Publishing Company.
- LÉON J., 2000, "Traduction automatique et formalisation du langage. les tentatives du Cambridge Language Research Unit (1955-1960)", in *The History of Linguistics and Grammatical Praxis* (eds. P. Desmet, L. Jookken, P. Schmitter, P. Swiggers) Louvain / Paris: Peeters, p. 369-394.
- LOFFLER-LAURIAN A-M., 1996, *La traduction automatique*. Septentrion, 157 pp.
- MELBY ALAN, 1992, "The translator workstation". *Computers in Translation, A practical Appraisal*, éd. par John Newton, p. 147-165, London: Routledge.
- MEL'CUK, I. A. 1960, "K voprosu o grammaticeskom v jazykeposrednike", *Masinnij Perevod i Prikladnaja Linguistika* 4, 25-451 [Trad. angl. The problem concerning the "grammatical", "in an intermediate language", JPRS/8026, archives ATALA].
- MURRAY STEPHEN O. 1994, *Theory groups and the study of language in North America*. Studies in the History of the Language Sciences 69, John Benjamins Publishing company.
- NAGAO MAKATO, 1989, *Machine Translation: How Far Can It Go?* Oxford University Press.
- NEWTON JOHN ed., 1992, *Computers in Translation. A practical Appraisal*. London: Routledge, 238 pp.
- NIRENBURG SERGUEI (ed.), 1993, *Progress in Machine Translation*. IOS Press, Amsterdam: Netherlands.
- PIGOTT IAN M., 1982, "The importance of feedback from translators in the developement of high-quality machine translation". *Practical experience of machine translation*. ASLIB 1982, éd. par V. Lawson, 61-74, Amsterdam: North-Holland.
- SOMERS HAROLD L., 1992, "Current research in MT". *Computers in Translation. A practical Appraisal*. éd. par John Newton, 189-207, London: Routledge.
- WEAVER WEAVER, [1949] 1955, "Translation" in *Machine Translation of Languages*, 14 essays, (W.N. Locke and A.D. Booth, eds.), MIT et John Wiley, p. 15-23.
- WILKS YORICK, 1992, "Systran: it obviously works but how can it be improved?" *Computers in Translation, A practical Appraisal*, éd. par John Newton, 166-188. London: Routledge.

YNGVE V. H., 1964, "Implications of Mechanical Translation Research".
Proceedings of the American Philosophical Society, vol. 108, n° 5.

RÉSUMÉ: *Cet article aborde les divers périodes de la traduction automatique qui amènent à la période contemporaine.*

Mots-clés: *traduction automatique, science du langage, linguistique computationnelle.*

CONCEPTUALIZAÇÃO E ESTRUTURAÇÃO SEMÂNTICA LEXICAL: RELAÇÕES

Maria Aparecida Barbosa*

RESUMO: Este trabalho propõe-se a examinar aspectos importantes dos níveis conceptual e lexemático do percurso gerativo da enunciação de codificação e de decodificação. O estudo das estruturas e funções das unidades-padrão do plano cognitivo e do plano semiótico tem grande relevância, no âmbito das pesquisas lexicológicas, semânticas e terminológicas. São analisadas, aqui, de um lado, a complexidade estrutural e funcional dos constructos de cada um desses níveis, com vistas à proposição de uma tipologia de campos conceituais e de campos lexicais; de outro, as diferentes redes de relações intra e interconjuntos conceptuais e lexicais.

Palavras-chave: Arquiconceptus; Conceptus; Metaconceptus; Semântica Cognitiva; Semântica Lexical

0. INTRODUÇÃO

A articulação entre a semântica cognitiva e a semântica lingüística tornou-se um dos paradigmas das ciências da linguagem, em sua fase pós-moderna. Acreditamos, pois, da maior importância o desenvolvimento de modelos que possibilitem analisar e descrever o patamar da cognição e suas relações com o patamar da semiotização lingüística. Assim,

(*) Professora do Departamento de Lingüística da FFLCH-USP.

nós nos propusemos, neste trabalho, aspectos importantes dos níveis conceptual e lexemático do percurso gerativo da enunciação de codificação e de decodificação. O estudo das estruturas e funções das unidades-padrão do plano cognitivo e do plano semiótico tem grande relevância, no âmbito das pesquisas lexicológicas, semânticas e terminológicas. Analisamos, aqui, de um lado, a complexidade estrutural e funcional dos *constructos* de cada um desses níveis, com vistas à proposição de uma *tipologia* de *campos conceptuais* e de *campos lexicais*; de outro, as diferentes redes de relações intra e interconjuntos conceptuais e lexicais.

Constatamos a diversidade organizacional do *conceptus*, com seus sucessivos conjuntos de traços caracterizadores – dos biológicos aos ideológicos –, bem como a existência do processo de neutralização, também no plano conceptual, de que resulta o *arquiconceptus*. Pudemos construir modelos que permitissem a descrição da estruturas dos *campos conceptuais unitário e múltiplo*, de seus respectivos *arquiconceptus*, como dos vários tipos de *campos lexicais* e dos correspondentes *arquissmemas* e *arquilexemas*, numa perspectiva mono e plurilíngüe. O modelo foi aqui aplicado na análise da formação do *conceptus* correspondente ao termo *transgênico*, apresentando resultados bastante satisfatórios.

1. A ORGANIZAÇÃO DOS PATAMARES CONCEPTUAL E LEXICAL: TIPOS DE CAMPOS CONCEPTUAIS E LEXICAIS

Propomo-nos, aqui, conforme apontamos na introdução deste trabalho, a descrever a organização dos diferentes tipos de campos conceptuais e de campos lexicais, bem como as relações que se estabelecem entre os elementos do conjunto dos primeiros e os do conjuntos dos últimos, buscando, por outro lado, mostrar as diferenças nocionais e estruturais entre campo conceptual, campo lexical, campo semântico e res-

pectivas unidades-padrão: *conceptus*, lexemas/vocábulos/termos, sememas.

Essa questão insere-se no modelo do percurso gerativo de enunciação de codificação e de decodificação, pois cada um daqueles campos situa-se em diferentes patamares desse percurso: o campo conceptual, conjunto de *conceptus*, é resultado do processo de *conceptualização* do ‘saber sobre o mundo’ – pré-lingüístico, pré-semiótico, trans-semiótico; o campo lexical, conjunto de lexemas, lexias, vocábulos/termos que têm um núcleo sêmico comum, resulta do processo de *lexemização* – conversão da informação conceptualizada em significação lingüística; o campo semântico, em uma de suas acepções, constitui um conjunto de sememas e resulta da intersecção do significado das unidades lexicais de um campo lexical. As relações existentes entre os três campos não são simétricas, visto que um campo lexical pressupõe e contém necessariamente os seus correspondentes campo conceptual e campo semântico; entretanto, um campo conceptual pode não ter, ainda, os campos lexicais e semânticos que lhes corresponderiam. Constituem, pois, *constructos* não confundíveis, na medida em que pertencem a níveis de articulação e de análise distintos.

2. ESTRUTURAÇÃO DO PATAMAR CONCEPTUAL

Um *conceptus*, em sentido amplo, constitui, conforme expusemos acima, um ‘modelo mental’ (Rastier, 1991), dialeticamente articulado a um recorte cultural ou *designatum*. É um conjunto de traços semânticos conceptuais que apresenta grande complexidade estrutural: um subconjunto de noemas (Pottier, 1992), biofísicos ou ‘universais’, *conceptus stricto sensu*; um subconjunto de traços semânticos conceptuais ideológicos, culturais, *metaconceptus*; um subconjunto de traços semânticos conceptuais ideológicos, intencionais, moda-

lizadores, *metametaconceptus*. Neste último, o noema [intenção] é o mais importante, por oposição ao [ideológico] do subconjunto anterior, não tão marcado como o [intencional]. Esses três subconjuntos formam o *conceptus lato sensu*.

Julgamos importante ressaltar que, ao engendrar-se um *conceptus*, geram-se, simultânea e necessariamente, três outros *conceptus*: seu contrário e os contraditórios decorrentes, já que o raciocínio do homem funciona por oposições, dentre as quais, relações entre contrários e contraditórios.

Desse modo, ao criar-se o *conceptus* <<bem>>, por exemplo, concomitantemente engendra-se o seu contrário, <<mal>>, e seus respectivos contraditórios, <<~bem>> e <<~mal>>:

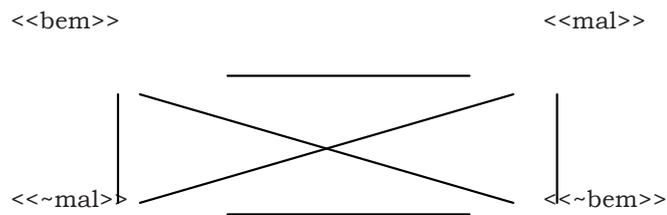


Figura 1

onde << >> = conjunto de traços semânticos conceptuais, ou semema conceptual.

Essas relações ‘necessárias’ e ‘não-eventuais’ nos autorizam a conceber o processo da *intertextualidade lato sensu* como iniciando-se já no patamar conceptual do percurso gerativo da enunciação, pois um *conceptus* liga-se necessariamente a outro *conceptus*, constituindo um microssistema conceptual.

Assim, um *conceptus lato sensu* é um campo conceptual, já que, implicitamente contém esses três outros *conceptus*. Chamaremos esse caso de *campo conceptual unitário ple-*

no, por oposição ao *campo conceptual unitário vazio* (\emptyset).

Diferente é a organização do *campo conceptual conjunto múltiplo*, que contém vários *conceptus lato sensu* explicitados, com um núcleo sêmico comum, apresentando, cada um deles, implicitamente, seus *conceptus contrários e contraditórios*.

Retomando o subconjunto de noemas ‘universais’, que aqui denominamos *conceptus stricto sensu*, numa outra perspectiva – a da análise contrastiva, entre grupos socioculturais diferentes, e a da análise comparativa entre subgrupos de uma mesma cultura, chegamos à noção de *arquiconceptus*.

O conjunto de traços semânticos conceptuais de natureza ‘universal’ corresponde a um *arquiconceptus* (Béjoint e Thoiron, 1996), já que neutraliza as diferenças conceptuais entre línguas diferentes. Estaria relacionado ao *protótipo* (Dubois, 1991) e à intersecção do *sentido recortado culturalmente* ou *formado* de Hjelmslev (1975). Sustenta e viabiliza os processos de *tradutibilidade interlingüística e intersemiótica*.

Se compararmos o recorte conceptual de um ‘fato’ natural, de uma língua A e de uma língua B, diremos que os traços comuns constituem o seu *arquiconceptus*, que denominaremos *arquiconceptus₁*. Logo:

$$\begin{aligned} \text{arquiconceptus}_1 &\subset \text{conceptus}_1 \text{ de língua;} \\ \text{arquiconceptus}_1 &\subset \text{conceptus}_1 \text{ de língua B.} \end{aligned}$$

Segundo Béjoint e Thoiron, “l’archi-concept est vu ici comme une entité abstraite dont le statut, au plan philosophique, ne nous concerne pas. On reconnaitra seulement que l’archi-concept est en correspondance dans les diverses cultures, avec divers concepts. Le degré de similitude entre concepts, dits ici homologues, n’est pas préjugé (*i.e.* ni sous-estimé ni décrété *a priori*): il peut être grand ou faible(...) ceci permet de reconstruire, pour chacune de ces langues, un embrion de concept. La réunion de ces ensembles embrion-

naires de traits conceptuels constituerait l’embrión d’un archi-concept...” (1996: 516-617). A última parte da citação nos remete inclusive ao processo de passagem do sentido amorfo, estruturável, ao sentido formado, estruturado (Hjelmslev, 1975), porém comum, *mutatis mutandis*.

Diríamos, pois, que o processo de conceptualização, como percurso, é muito mais complexo do que a passagem do ‘sentido amorfo’ para o ‘sentido formado’, tal como o explica Hjelmslev. Há etapas teóricas constitutivas do processo de conceptualização, entre um e outro. Entretanto, na passagem do patamar da percepção ao da conceptualização, convém distinguir três estágios de atributos semânticos: as *latências* entendem-se como os atributos semânticos possíveis dos ‘objetos’ e ‘processos’ da semiótica natural; as *saliências*, como os atributos que se destacam, na estrutura, funcionamento e hierarquia dos ‘fatos naturais’ (“o perceber”), as *pregnâncias*, (“o conceber”), por sua vez, constituem o resultado da atividade do homem, das *escolhas* que faz na *apreensão* daqueles ‘fatos’ (Pais, 1999b).

Assim, entre o sentido estruturável e o sentido estruturado, há a formação de um protótipo conceptual biofísico, núcleo noêmico comum a todas as culturas, que corresponderia ao *arquiconceptus*, ou *conceptus stricto sensu*, primeiro nível de “formação”, resultante das latências e saliências (Pottier, 1992). Entretanto, no processo de pregnâncias, começam a ficar visíveis os noemas culturais, específicos de cada cultura, correspondentes ao *metaconceptus*, segundo nível de “formação”, e, no interior de uma mesma cultura, os discursos ‘políticos’ eufóricos ou disfóricos sobre o mesmo fato engendram o *metametaconceptus*, subconjunto dos traços semântico-conceptuais modalizadores. Esquemáticamente, temos:

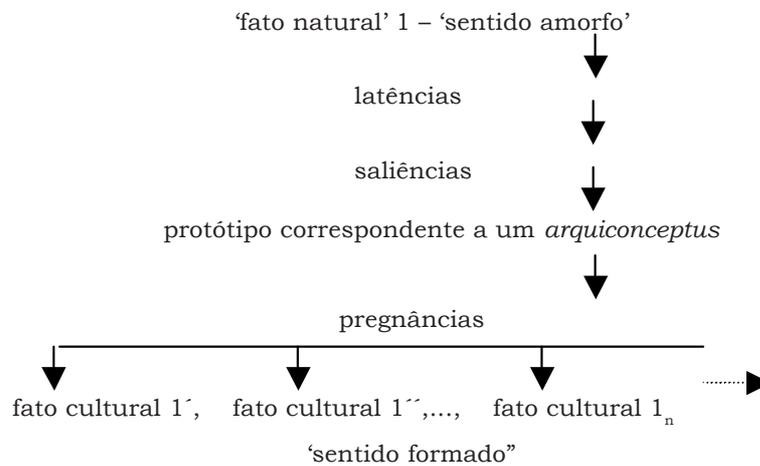


Figura 2

Julgamos relevante a aplicação que Pais (1999a: 15-20) faz das noções de *arquiconceptus*, *metaconceptus*, *metametaconceptus*, quando analisa as oposições *privilégio x restrição*, *tradição x modernidade*, apontando os traços conceptuais comuns e diferentes, numa análise contrastiva das culturas e sociedades brasileiras e francesas, ou das culturas e sociedades brasileiras e cubanas (Pais, 2000). Dessa análise resultam, para cada uma das oposições, um *arquiconceptus* comum às duas culturas em causa, em cada caso, subconjunto dos traços sêmicos e semântico-conceptuais ‘universais’ que constituem a intersecção absoluta dos conjuntos dos dois *conceptus lato sensu*, dois *metaconceptus*, subconjuntos de traços culturais, caracterizadores de cada cultura, e dois *metametaconceptus*, subconjuntos dos traços modalizadores, manipulatórios, correspondentes a cada uma das culturas em questão, em discursos manifestados, particularmente no universo de discurso político. É o que acontece, por exemplo, no tocante ao acesso às Universidades públicas.

Assim, parece-nos que a noção de *arquiconceptus* é fundamental, quando da análise contrastiva de línguas e cultu-

ras e, também, no âmbito da mesma língua e cultura, no exame da *variação conceptual* do mesmo ‘fato’: assegura o rigor do estudo da variabilidade e das identidades conceptuais do mesmo ‘fato’, inter-culturas e inter-grupos.

Creemos que essa noção de *arquiconceptus* completa as formalizações já existentes, que descrevem as estruturas do patamar cognitivo. É de se ressaltar, ainda, o isomorfismo, ou identidade formal entre os processos de neutralização fonológica, morfológica, lexical, semântica, conceptual, mesmo textual e seus respectivos produtos: *arquifonema*, *arquimorfema*, *arquilexema*, *arquisssemema*, *arquiconceptus*, *arquitexto* (Rastier, 2000), este último resultado da neutralização das diferenças existentes entre textos implicados num processo de intertextualidade.

As reflexões acima nos autorizam a propor uma tipologia de campos conceptuais (Cf. Barbosa, 2000), segundo o critério do número de elementos, da qualidade e quantidade de elementos que contêm: campo conceptual como conjunto unitário, campo conceptual como conjunto vazio, campo conceptual como conjunto múltiplo, este último, por sua vez, constitutivo de quatro tipos, o dos co-hipônimos da ‘semiótica natural’, o dos co-hipônimos culturais, o dos co-hipônimos modalizadores e o dos parassinônimos:

A. *Campo conceptual como conjunto unitário: <<Deus>>*

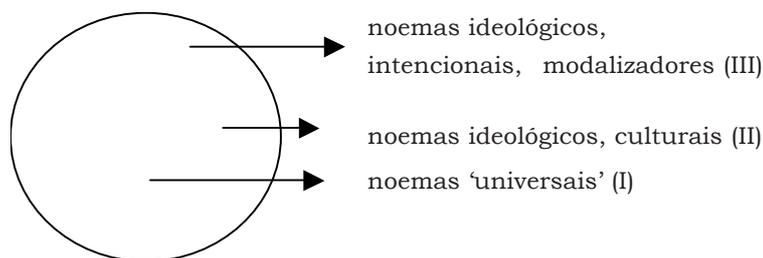


Figura 3

B. Campo conceptual como conjunto vazio (\emptyset): <<~Deus>>

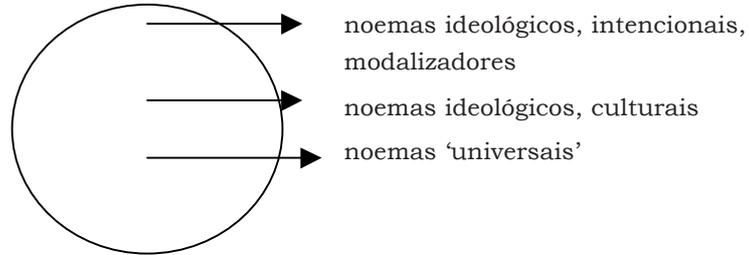


Figura 4

C. Campo conceptual como conjunto múltiplo:

C.1. Co-hipônimos da semiótica natural, com ênfase no subconjunto biológico: <<cão>>, <<gato>>

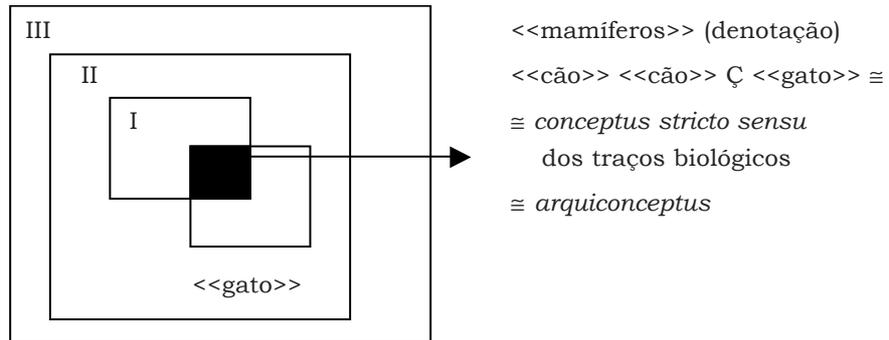
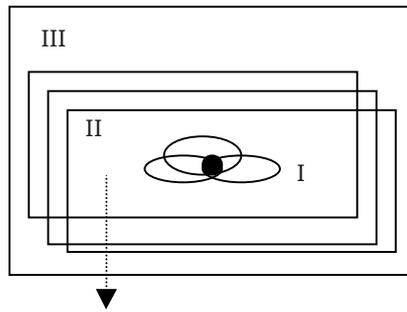


Figura 5

C.2. *Co-hipônimos da semiótica natural, com ênfase no subconjunto cultural: <<oliveira>>, <<palma>>, <<incenso>>:*



<<oliveira>> Ç <<palma>> Ç <<incenso>> @ <<plantas místicas>> @
metaconceptus (traços culturais)

Figura 6

C.3. *Co-hipônimos da semiótica cultural, conjunto dos subconjuntos de traços culturais e intencionais, modalizadores: <<globalização>>, <<mundialização>> (Barbosa, 1999)*

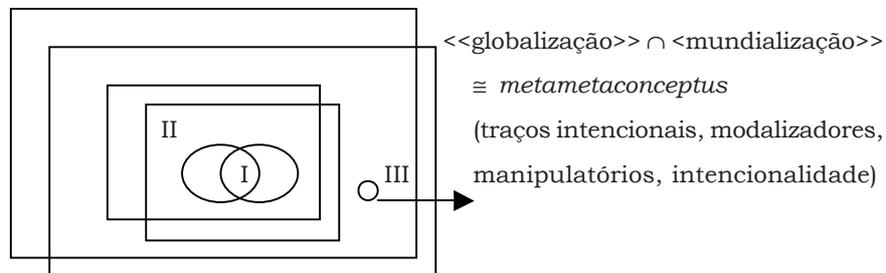


Figura 7

C.4. Parassinônimos, da semiótica cultural, conjunto dos subconjuntos de traços culturais e intencionais, modalizadores: <<Presidente da República>> @ /Presidente da República/, /Primeiro Mandatário da Nação/, /Chefe de Estado/,...

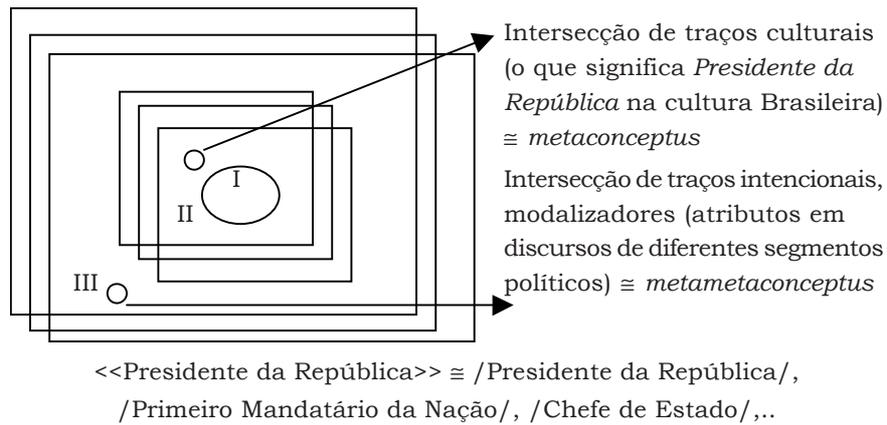


Figura 8

Todos os tipos acima examinados compreendem o *conceptus pleno, lato sensu*, que, por sua vez, contém o *arquiconceptus (conceptus stricto sensu)*, os *metaconceptus*, os *metametaconceptus*.

Assim, teremos, de modo geral, o esquema:

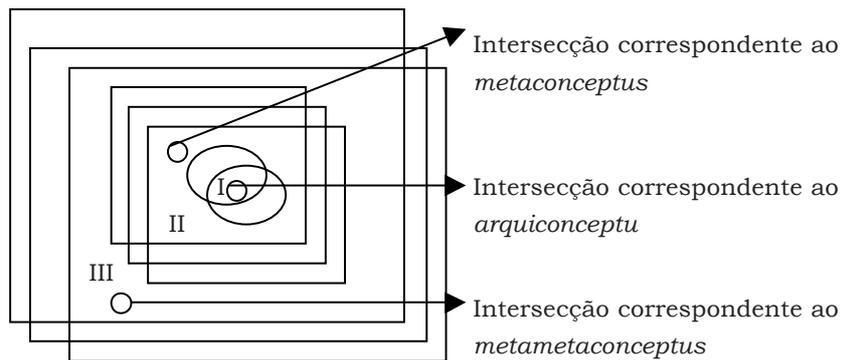


Figura 9

Observe-se que, no tipo C.4, ou seja, o dos parassinônimos, o campo conceptual é constituído de um *conceptus stricto sensu*, apenas, enquanto nos demais tipos (C.1, C.2, C.3), há vários *conceptus stricto sensu* com intersecções. Em outras palavras, os co-hipônimos têm referência cognitiva e conotativa diferentes, já os parassinônimos têm o mesmo referente cognitivo, mas têm referentes conotativos diferentes. Cumpre observar, ainda, que esses diversos referentes conotativos podem privilegiar o *metaconceptus*, que subjaz às várias manifestações lexicais de um mesmo *conceptus stricto sensu*, e/ou o *metametaconceptus*. Logo, essas formas apresentam diferenças noêmicas e semêmicas, reveladoras de variação cultural/ideológica, de tempo, de lugar (dialetos), de camada social (socioletos), de níveis de língua (de idioletos), de universos de discurso (tecnoletos, por exemplo), ou, ainda, privilegiar o *metametaconceptus*, isto é, os atributos semelhantes ou diferentes, reveladores de *intenções* distintas: indivíduo do grupo 1 usa preferencialmente a forma lexical 1; indivíduo do grupo 2 usa preferencialmente a forma lexical 2,... cada qual demonstrando suas intenções modalizadoras na seleção de uma delas.

3. UM MODELO DE ENGENDRAMENTO E ESTRUTURAÇÃO DE UM *CONCEPTUS LATO SENSU*: A FORMAÇÃO CONCEPTUAL DE <<TRANSGÊNICO>>

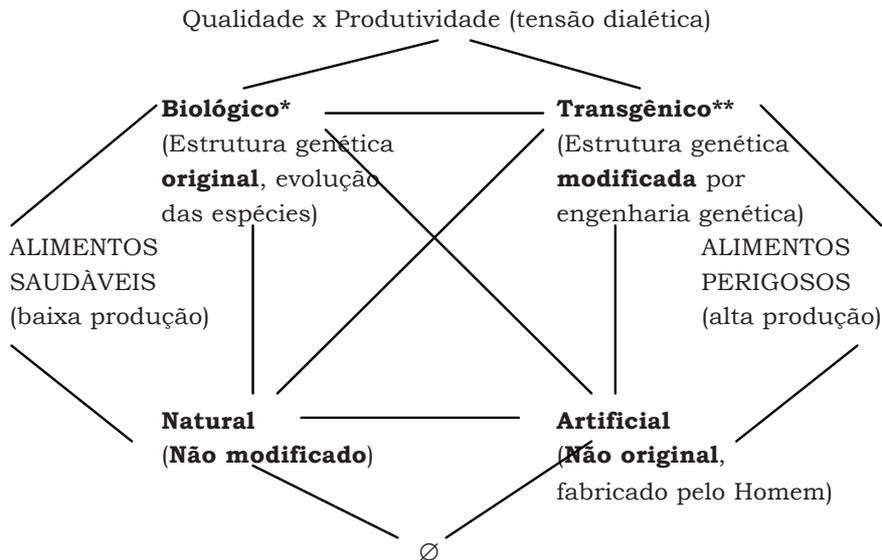
À guisa de ilustração, apresentamos a formação do *conceptus* de *transgênico*, na cultura brasileira. *Transgênico* é um termo técnico de grande atualidade e, como adjetivo, serve para qualificar seres biológicos, modificados em sua estrutura genética, através de tecnologias desenvolvidas pela engenharia genética. No seu núcleo sêmico conceptual, temos os semas conceptuais [+ser vivo], [+biologia], [+genética], [+estrutura], [+engenharia], [+tecnologia], [+mutação]. Aplica-se

preferencialmente à produção de alimentos. Os atributos semêmicos e semântico-conceptuais, nesse nível, configurariam a intersecção de todos os seres vivos e produtos *transgênicos*, no nível biológico e técnico, ou seja, o seu *arquiconceptus*.

Contudo, essa inovação nas técnicas de produção e, conseqüentemente, nos hábitos de consumo, desencadeou, em nível mundial, e, particularmente, em nosso país, ampla discussão. De um lado, temos os áulicos da ‘modernidade’ que defendem a produção e consumo de alimentos *transgênicos*, acentuando os semas conceptuais [+modernidade}, [+produtividade], [+fatura], [-preço]. De outro lado, temos biólogos, médicos e ecologistas, dentre outros, que apontam possíveis perigos da inovação e que realçam, por seu lado, os semas [+ser vivo], [+biologia}, [+alimento], [+natural], [+saudável]. [+seguro], [+preservação], [+meio ambiente], [+tradição] dos produtos alimentícios naturais, correspondentes, no nível cognitivo, ao *metaconceptus*.

A questão envolve problemas políticos, econômicos e sociais relevantes. Sucedem-se discursos favoráveis ou contrários, em tom sereno ou veemente, que compreendem semas conceptuais intencionais, modalizadores, manipulatórios, como, por exemplo, a oposição [+modernidade] / [+preservação], [+lucro] / [+saúde pública], dentre outros, correspondentes, por sua vez, no nível cognitivo ou hiperprofundo aos conjuntos semântico-conceptuais dos *metametaconceptus*.

Na análise dos discursos sobre essa temática, é possível detectar, no patamar da semântica profunda – do percurso gerativo da enunciação de codificação e decodificação (Pais, 1998: 271-311) – as tensões e conflitos em jogo, de modo a formalizar os microssistemas de valores subjacentes a esses discursos. Num modelo semiótico dialético, temos, em semântica profunda:



Termo neutro, nem natural, nem artificial (fora do sistema)

* BIOFATO ** BIOMANUFATO

Figura 10

Biológico implica *natural*, *transgênico* implica *artificial*. A combinação *biológico x natural* constitui a dêixis positiva *alimentos saudáveis*; a combinação *transgênico x artificial* constitui a dêixis negativa *alimentos perigosos*.

Assim, tomando por base as unidades léxicas, *designations*, que se manifestam em seus discursos, os semas que integram seus sememas lingüísticos, torna-se possível reconstituir o percurso do nível cognitivo ao nível semiótico, ou, noutras palavras, a passagem da conceptualização à lexemização, do *conceptus* à *denominatio*. Temos, então, uma reconstrução do *conceptus* <<transgênico>> e seus correspondentes *metaconceptus* e *metametaconceptus*.

Preliminarmente, retomamos o esquema inicial do *conceptus lato sensu*, aplicando-o ao *conceptus* <<transgênico>>:

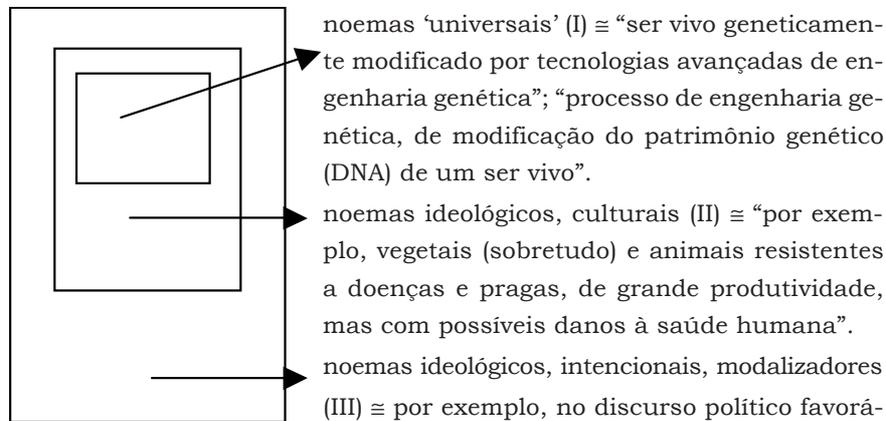
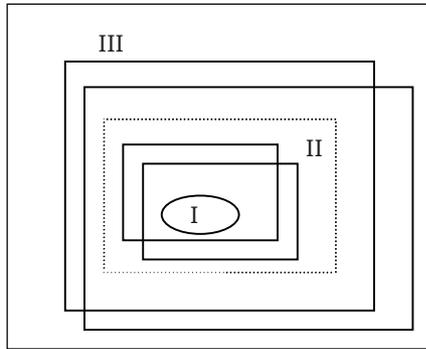


Figura 11

É possível aplicar o modelo geral acima apresentado ao *conceptus lato sensu* <<transgênico>>, de modo a construir uma formalização mais rigorosa do *campo conceptual como conjunto unitário*: <<transgênico>>, apresentando sua estruturação e as relações que se estabelecem no interior do *conceptus lato sensu* <<transgênico>> e os subconjuntos de traços semântico-conceptuais, ou seja, os *metaconceptus* e os *metametaconceptus* que o compõem. Temos, assim:

Campo conceptual como conjunto unitário: <<transgênico>>



onde:

Zonas de *consenso*

Zona do do embate

I = {[+biológico], [+estrutura genética], [+tecnologia], [+mutação]} ≅ *arquiconceptus* <<transgênico>>
≅ conjunto de traços ‘universais’

II = {[+tecnologia], [+avanço], [+produtividade], [+inovação], [+artificial]} ≅ *metaconceptus*
≅ conjunto de traços ideológicos, culturais.

III-1 = {[+modernidade], [+fartura], [+economia], [-preço],
≅ conjunto de traços intencionais, modalizadores (do discurso favorável),

III-2 = {[+riscos], [-preservação], [-meio ambiente], [-tradição], [-natural]} ≅ *metametaconceptus*₂
≅ conjunto de traços intencionais, modalizadores, manipulatórios (do discurso contrário).

e onde: <<...>> = *conceptus* e [...] = traço semântico conceptual

Figura 12

Observemos que o subconjunto de traços semântico-conceptuais da Zona I, ‘universais’, definem o *arquiconceptus* como um *consenso*, relativo a aspectos da semiótica natural e da modificação, pelo homem, da semiótica natural, um “saber sobre o mundo” compartilhado pela comunidade.

Da mesma forma, os subconjuntos de traços semântico-conceptuais, ideológicos, culturais, constitutivos do *metaconceptus*, definem certo *consenso cultural*, outra faceta do “saber sobre o mundo” compartilhado pela mesma comunidade.

Enfim, a Zona III se divide em dois subconjuntos de traços semântico-conceptuais, que constituem, respectivamente, o *metametaconceptus*₁ e o *metametaconceptus*₂, enquanto conjuntos de traços intencionais, modalizadores, manipulatórios (dos discursos favorável e contrário).

Temos, então, a Zona III como *a zona do embate, do confronto*, particularmente no discurso político mas também nos discurso científico, tecnológico, econômico, etc.

Por outro lado, retomando o modelo semiótico e o modelo conceptual acima construídos, podemos opor <<biológico>> (≡ “estrutura genética original, resultado da evolução das espécies” e <<transgênico>> (≡ estrutura- genética modificada, por tecnologias da engenharia genética”), a que correspondem, respectivamente, como vimos, os *conceptus* <<artificial>> e <<natural>>, como também os termos que os manifestam.

O artigo publicado na *Gazeta Mercantil* (04/09/2000: A-12) ilustra a *zona de embate*:

“O Governo tem pressa para esclarecer as dúvidas que envolvem os organismos geneticamente modificados. Para isso, promove encontros com a mídia especializada e realiza palestras sobre biossegurança. A iniciativa coordenada pelo Ministério da Ciência e Tecnologia busca dois objetivos: mostrar que o País tem uma legislação avançada sobre o assunto e que os técnicos brasileiros são capazes de distinguir o que faz bem à saúde do consumidor (...)

O governo brasileiro está convencido de que precisa passar urgentemente um rolo compressor nas dúvidas sobre os organismos geneticamente modificados (OGMs) no País. Começou a sua parte na semana passada. O Ministério da Ciência e Tecnologia armou um encontro entre o comando da Comissão Técnica Nacional de Biossegurança (CTNBio)

e profissionais de mídia e interessados na divulgação do tema transgênicos para ensinar a relevância do jornalismo científico no mundo moderno.

Juntou técnicos renomados, todos membros da CTNBio, para palestra sobre biossegurança. “Estamos plenamente conscientes da necessidade de incorporar a informação científica ao cotidiano de nossa população, utilizando os meios de comunicação coletiva, impressos ou eletrônicos”, disse Esper Cavalheiro, secretário de Políticas e Programas de Ciência e Tecnologia, representante do ministro da pasta, Ronaldo Sardenberg, na abertura do encontro. A discussão sobre biossegurança envolve, há quase uma década, três corporações: cientistas, investidores e consumidores. Elas aparecem na composição da CTNBio, criada pelo governo em 1995. A maioria é cientista – por princípio, defensores da pesquisa. São ligados ao governo elo cordão umbilical de institutos de pesquisa e universidades estaduais e federais. Os representantes das gigantes Novartis e Monsanto, presentes na CTNBio, carregam posições óbvias. O maior esforço da equipe nesta ofensiva de divulgação dos transgênicos é para firmar duas coisas: que o País tem legislação avançada neste assunto e que os técnicos brasileiros têm capacidade profissional para discernir sobre o que faz e o que não faz mal à saúde do consumidor. Os consumidores, a parte que ainda falta ser convencida, contam com dois representantes: uma funcionária pública do governo do Pará e um advogado do Mato Grosso do Sul. Na próxima semana, o Centro de Estudos Estratégicos do Ministério da Ciência e Tecnologia volta ao tema, numa parceria com a Fundação Konrad Adenauer, de São Paulo. Serão dois dias, 14 e 15, de debates sobre desenvolvimento e ética na biotecnologia. Enquanto isso, vem sendo adiada a divulgação da portaria de regulamentação da rotulagem de produtos com OGMs”.

Temos, então, alimentos naturais x alimentos transgênicos como co-hipônimos da semiótica natural e cultural:

Alimentos naturais x alimentos transgênicos como co-hipônimos da semiótica natural e cultural:

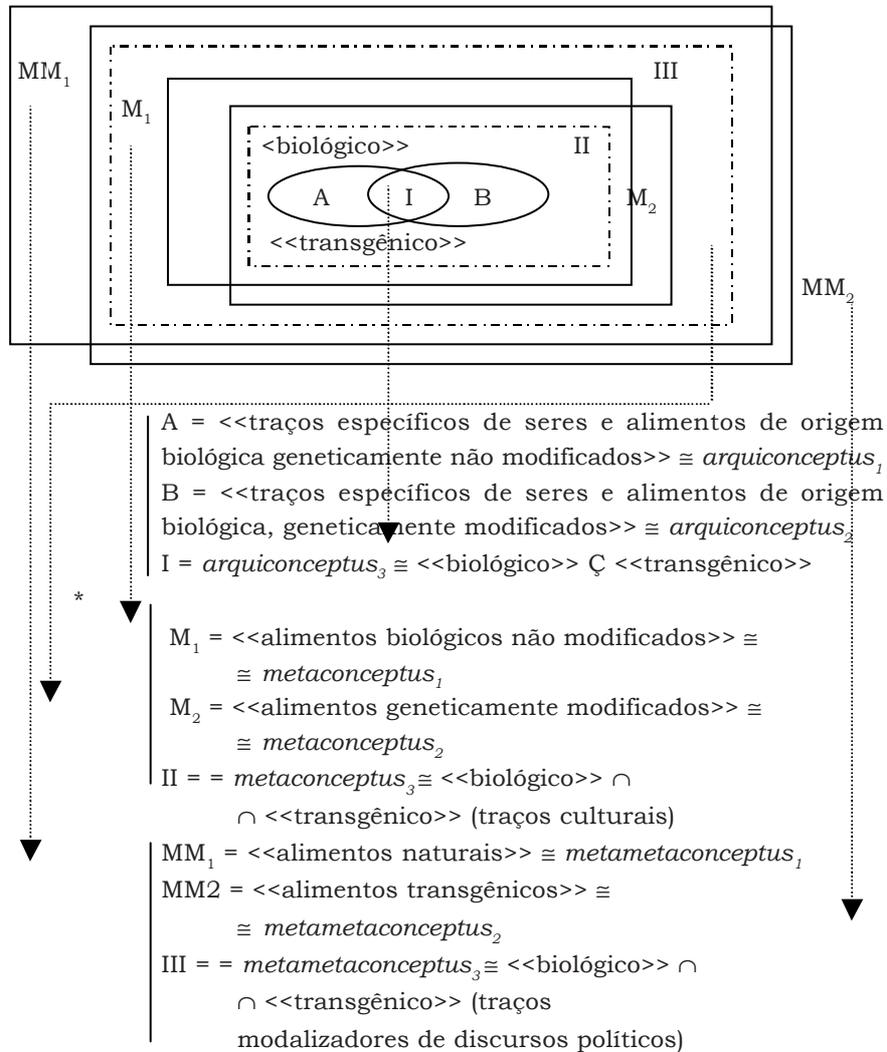


Figura 13

Ou, se preferirmos, de maneira mais específica, a formalização abaixo, que apresenta uma amostra não exaustiva mas, apenas, ilustrativa dos traços semântico-conceituais extraídos de discursos favoráveis ou contrários aos alimentos transgênicos:

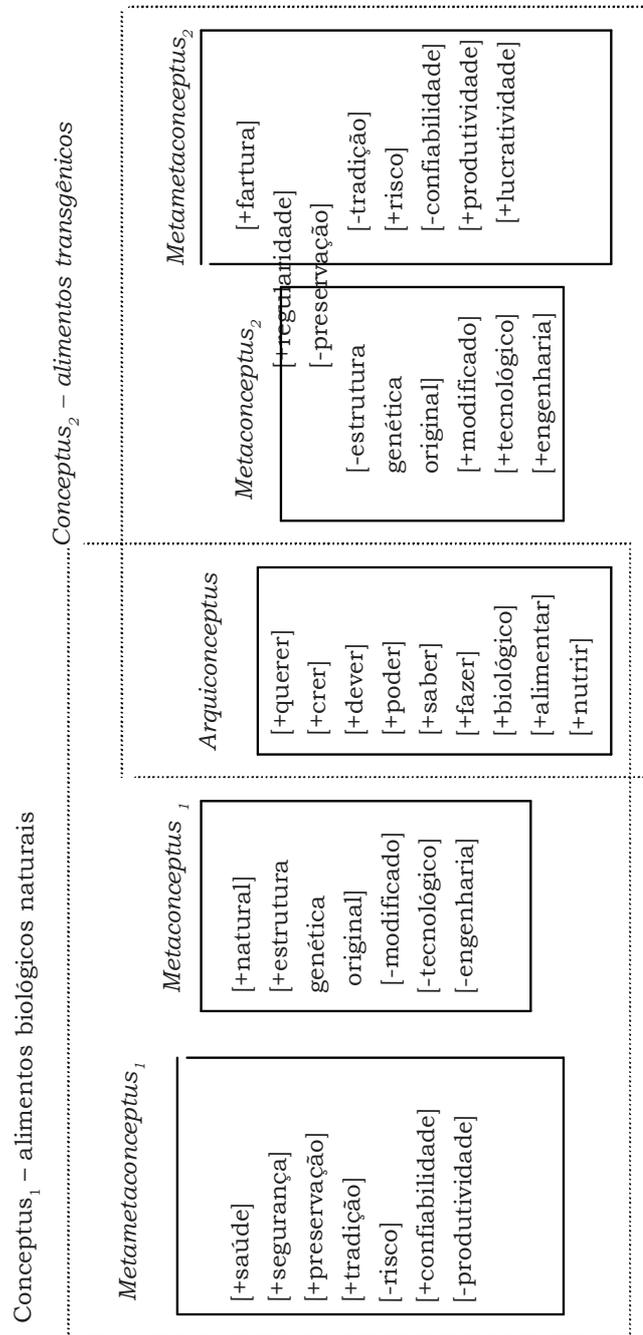


Figura 14: <<biológico>> x <<transgênico>>, no nível da semântica cognitiva

É de se ressaltar que não somente se tem uma configuração conceptual cada vez mais nítida e precisa de <<transgênico>>, correspondente ao termo *transgênico*, como também começa a se constituir um *campo lexical* progressivamente mais rico em unidades lexicais. No momento, cabe citar *seres transgênicos*, *organismos geneticamente modificados*, a sigla *OGMs*, dentre outros, que surgem como parassinônimos numa linguagem de especialidade.

4. ESTRUTURAÇÃO DO PATAMAR LEXICAL

Do mesmo modo que os campos conceptuais apresentam diferentes estruturas, os campos lexicais compreendem tipos diversos, segundo a natureza dos elementos neles contidos. Assim, há *campos lexicais unidimensionais*, que contêm um conjunto de unidades lexicais, de modo a configurar uma *gradação*, como, por exemplo, *gelado, frio, morno, quente*, etc.; há *campos lexicais bi e pluridimensionais*, que contêm elementos que mantêm apenas uma relação semântica e/ou sintática como *intersecção sêmica*. No segundo tipo, enquadram-se os campos lexicais de *sinônimos*, de *parassinônimos* e de *co-hipônimos* próximos e distantes, com diferenças estruturais e relacionais expressivas. Dessa maneira, consideram-se *sinônimos* apenas os elementos de um campo lexical que têm a *mesma referência cognitiva e conotativa* e, ainda, a *mesma distribuição*, isto é, formas lexicais comutáveis em todos os contextos; consideram-se *parassinônimos* as unidades lexicais de um campo que tenham a *mesma referência cognitiva* mas tenham *referências conotativas diferentes*, apresentando, além disso, *quase a mesma distribuição*; consideram-se *co-hipônimos*, as unidades lexicais de um campo que têm *referências cognitivas e conotativas distintas*, não têm a *mesma distribuição* e são dependentes de um *hiperônimo mediato ou imediato*.

5. ESTRUTURA, FUNÇÕES E VARIABILIDADE DA PARASSINONÍMIA

Dessas relações, focalizamos, aqui, apenas a da *parassinonímia*, que, por sua vez, compreende, dentre outros, os seguintes tipos: parassinônimos parafrásticos culturais; parassinônimos diacrônicos, diatópicos, diastráticos, diafásicos; parassinônimos pragmáticos; parassinônimos técnico-científicos e seus correspondentes banais. Com efeito, em todos esses casos, verifica-se entre as formas lexicais relacionadas a existência de um mesmo suporte referencial cognitivo e a evidente diferença de referencialidade conotativa de cada uma dessas formas. Conseqüentemente, não há entre elas uma homossemia total e, sim, parcial, o que inviabiliza o uso de uma pela outra, sem que isso gere alteração de sentido. Logo, essas formas, como dissemos acima, não têm a mesma distribuição, ou seja, não são comutáveis entre si, em todos os contextos.

Por outro lado, é preciso ressaltar que a parassinonímia não tem um valor absoluto, já que todo valor é relativo, relacional. Assim, a intersecção semântica entre duas ou mais unidades lexicais não lhes confere *a priori* o estatuto de parassinônimos, uma vez que esse estatuto é determinado por fatores diversos. Isso nos autoriza a afirmar que a relação de significação de parassinonímia é uma *função* (Barbosa, 1998a), no sentido Hjelmsleviano do termo, uma relação de dependência. Desse modo, a rede de relações da parassinonímia é reformulada e reestruturada em função do universo de discurso, da situação de enunciação, do contexto lingüístico e sociocultural. O mesmo vocábulo/termo (Barbosa, 1998a; 1998b) remete a *conceptus* e a *designata* diversos, reorganizados os campos lexicais, entrando em *redes conceptuais* diferentes, em redes de remissivas distintas, nas obras dicionarísticas. A título de ilustração, vejamos o vocábulo/termo *mestre*, que, como todas as outras unidades lexicais, participa simultaneamente de vários microssistemas conceptuais e

seus correspondentes campos léxico-semânticos. Assim, se o analisamos no campo lexical ao qual subjaz o *conceptus* <<filho de Deus>>, *Mestre* entra em rede parassinonímica com *Senhor, Pai, Ele, Redentor da Humanidade, Salvador*; examinando-o, porém, no campo lexical correspondente ao *conceptus* <<níveis de títulos acadêmicos>>, *Mestre* entra em rede de co-hiponímia com *Doutor, Livre-docente, Titular*; no campo lexical ao qual subjaz o *conceptus* <<modelo a ser seguido>>, liga-se a *guia, paradigma, líder, modelo*; no campo lexical correspondente ao *conceptus* <<aquela que ensina>>, relaciona-se a *professor, docente, instrutor*; no campo lexical ao qual subjaz o *conceptus* <<guia espiritual>>, entra em rede lexical com *mentor, guia espiritual, guru*, etc. Constatam-se a relatividade e gradação dos tipos de relações que as unidades lexicais podem contrair: a) no sistema, nas normas, nos discursos-manifestados; b) numa perspectiva intra ou inter-universo de discurso; c) em microssistemas definidos por paradigmas sintáticos e semânticos diversos.

Por conseguinte, sinonímia e parassinonímia não são, como dissemos, estatutos inerentes à rede de relações entre unidades lexicais mas *funções*. Sua classificação depende da rede conceptual e lexical em que estiverem inseridas, dos universos de discurso, situações de discurso, situações de enunciação. Daí decorre o princípio da existência de uma variação de rede de remissivas, determinada pela *natureza e funções* dos diferentes tipos de dicionários.

6. RELAÇÕES ENTRE CAMPOS CONCEPTUAIS E CAMPOS LEXICAIS

Os conjuntos que constituem campos conceptuais e os conjuntos que configuram campos lexicais mantêm entre si diferentes tipos de relações. Assim, a um campo conceptual pode corresponder um e somente um campo lexical unitário;

a um campo conceptual podem corresponder: um campo lexical vazio (\emptyset); um campo lexical múltiplo do tipo sinonímico; um campo lexical múltiplo do tipo parassinonímico; um campo lexical múltiplo do tipo co-hiponímico. Esquemáticamente temos:

Campo conceptual	Campo lexical
O	O unitário
O	\emptyset vazio
O	O múltiplo, tipo sinonímico
O	O múltiplo, tipo parassinonímico
O	O múltiplo, tipo co-hiponímico

Figura 15

7. CONCLUSÃO

Observa-se que o processo de conceptualização, como percurso, é muito mais complexo do que a passagem do 'sentido amorfo' para o 'sentido formado'. Há etapas teóricas constitutivas do processo de conceptualização, entre um e outro. Assim, entre o sentido estruturável e o sentido estruturado, há a formação de um protótipo conceptual biofísico, núcleo noêmico comum a todas as culturas, que corresponderia ao *arquiconceptus*. A conceptualização compreende três níveis de traços semânticos conceptuais: as *latências*, as *saliências*, da semiótica natural, e as *pregnâncias*, enquanto escolhas do sujeito enunciadador/enunciatário, determinantes dos traços semântico-conceptuais específicos de uma cultura, o *metaconceptus*, e o conjunto de traços semântico-conceptuais modalizadores/manipulatórios/intencionais, o *metametaconceptus*. Daí decorrem diferentes tipos de campos conceptuais e de campos lexicais, de co-hipônimos e de parassinônimos; distintas relações entre elementos dos campos conceptuais e dos campos lexicais e léxico-semânticos, conduzindo à consti-

tuição de complexa rede, configuradora de uma ‘visão do mundo’.

Distinguem-se, ainda, o processo de *conceituar* e o processo de *definir*: o primeiro parte da realidade ‘fenomênica’, passa pela conceptualização, de que resulta um *conceptus*, constituído de traços semânticos conceptuais, convertido em semema lingüístico; o segundo parte do discurso manifestado, construindo um enunciado que é a expansão parafrástica de uma grandeza-signo.

BIBLIOGRAFIA:

- BARBOSA, M. A. (1998a) – “Terminologização, vocabularização, cientificidade, banalização: relações”. *Acta Semiótica et Lingüística*, v. 7. (São Paulo, Plêiade), p. 25-44.
- _____. (1998b) – “Paradigmas de criatividade léxica”. In: *Hommage à Simone Saillard. Textures. Cahiers du CEMIA*. (Lyon, Département de Langues Romanes de l’Université Lumière Lyon 2), p. 385-405.
- _____. (1999) – “Campo conceitual e campo lexical dos termos globalização e mundialização: relações”. In: *Revista brasileira de lingüística*, vol. 10 (São Paulo, Plêiade), p. 29-52.
- _____. (2000) – “Estruturas e tipologia dos campos conceptuais, campos semânticos e campos lexicais”. In: *Acta semiotica et linguistica*, v. 8. (São Paulo, Plêiade) p. 95-120.
- BÉJOINT, H., THOIRON, Ph. *et al.* (1996) – “Notion d’ “archi-concept” et dénomination”. In: *Meta. Journal des Traducteurs*. (Montréal, Presses de l’Université de Montréal), p. 512-523.
- HJELMSLEV, L. (1975) – *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. (São Paulo, Perspectiva).
- PAIS, C. T. (1998) – “Conceptualisation, dénomination, désignation, référence: réflexions à propos de l’énonciation et du savoir sur le monde. In: *Textures. Cahiers du CEMIA*. (Lyon, Université Lumière Lyon 2), p. 271-311.
- _____. (1999a) – “Étude comparée de microsystemes de valeurs des cultures française et brésilienne: essai en sémiotique des cultures”. In: *INFO-CREA – Revue du Centre de Recherches et d’Études Anthropologiques*. Volume 6. (Lyon, Centre de Recherches et d’Études Anthropologiques de l’Université Lumière Lyon 2), p. 13-21.

- _____. (1999b) – “Semântica cognitiva, noêmica, semântica lexical e semiótica das culturas”. In: SILVA, D. F. e VIEIRA, R. (Orgs.) – *Ciências cognitivas em semiótica e comunicação*. (São Leopoldo, Ed. Unisinos), p. 13-50.
- _____. (2000) – “Aspectos de las visiones del mundo y de los sistemas de valores en culturas de la América Latina y del Caribe”. In: *Acta semiotica et linguistica*, v. 8. (São Paulo, Plêiade), p. 395-421.
- _____. PEREIRA, P. e ALISKI, A, (2000) – “Campanha para promover os transgênicos”. In: *Gazeta Mercantil*. (São Paulo, 04/09/2000), p. A-12.
- POTTIER, B. (1992) – *Sémantique générale*. (Paris, P.U.F).
- RASTIER, F. (2000) – “Para uma poética generalizada”. Tradução de C. T. Pais. In: *Acta semiotica et linguistica*, v. 8 (São Paulo, Plêiade), p. 445-470.

ABSTRACT: *This paper looks into some important aspects of both the conceptual and lexematic levels of the enunciation generative process of encoding et decoding. The study of the structures and functions of the standard units of the cognitive and the semiotic planes has a lot of significance to researchs in Lexicology, Semantics and Terminology. We first examine the structural and funcional complexity of the constructs of each one of those levels in order to propose a typology of conceptual and lexical fields; then, we analyze the different nets of relationships taking place intra and inter conceptual and lexical sets.*

Keywords: *Archi-conceptus; Conceptus; Meta-conceptus; Cognitive Semantics; Lexical Semantics.*

SEMÂNTICA COGNITIVA, SEMÂNTICA DE LÍNGUA, SEMÂNTICA DE DISCURSO, INTERTEXTUALIDADE, INTERDISCURSIVIDADE

Cidmar Teodoro Pais*

RESUMO: Este trabalho, de caráter multidisciplinar, examina aspectos da parassinonímia e da co-hiponímia, enquanto fenômenos conceptuais e metalingüísticos, como procedimentos determinantes de intertextualidade e interdiscursividade, assim como relações entre cognição, semiose e transcodificação, de acordo com articulações postuláveis entre semântica cognitiva, semântica de língua, semântica de discurso, sociossemiótica e semiótica das culturas, concluindo-se pelo estudo de um caso.

Palavras-chave: Interdiscursividade; Intertextualidade; Léxico; Semântica Cognitiva; Semiótica.

0. INTRODUÇÃO

Este trabalho, de caráter multidisciplinar, examina aspectos dos processos da *parassinonímia* como fenômenos conceptuais e metalingüísticos, ou como conjunto de procedimentos determinantes de intertextualidade e interdiscursividade, face às articulações postuláveis entre semântica cognitiva, semântica de língua e de discurso, sociossemiótica e semiótica das culturas. Utilizaram-se modelos teóricos concernentes ao percurso gerativo da enunciação de codifica-

(*) Professor do Departamento de Linguística da FFLCH-USP.

ção e decodificação e às transformações/conversões entre as unidades correspondentes aos distintos patamares de produção discursiva: da *percepção* à *conceptualização*, ou seja, entre uma vivência e sua apreensão, segundo latências, saliências e, sobretudo, pregnâncias socioculturais, escolhas coletivas de traços semântico-conceptuais; a *conceptualização*, que compreende a construção do *conceptus*, ‘modelo mental’, com base nas pregnâncias, e do correspondente recorte cultural, *designatum*; a *denominação*, que estabelece a relação entre ‘modelo mental’, do metassistema conceptual, e a unidade lexical ou unidades lexicais, do sistema e das normas lingüísticas, discursivas; a *designação*, que instaura a relação entre unidade lexical e *designatum*; a *referência*, que engendra a relação entre a *função semiótica* e os ‘objetos do mundo’ (na concepção Aristotélica). Formalizaram-se redes léxico-semântico-conceptuais, semântico-sintáticas, referenciais, pragmáticas, da *cognição* à *semiose*, especificamente quanto à parassinonímia. Verificou-se que esta não constitui apenas uma relação horizontal, de lexia a lexia, no plano lingüístico, mas pressupõe transformações na rede dos ‘modelos mentais’, no nível conceptual. Relacionam-se conjuntos de traços semântico-conceptuais, os *conceptus* (*conceptus*, -us, cf, Gaffiot, 1934: 369; Freund, 1929: 1376), entre si e entre sememas lingüísticos frásticos e transfrásticos coocorrentes, ainda, entre estes, *designata* e referências, suscetíveis de provocar uma *releitura* e um reordenamento *léxico-semântico-conceptual*. Obtém-se explicação mais rigorosa dos processos de significação, como parassinonímia, co-hiponímia, hiperonímia/hiponímia, instrumentos de metalinguagem, de rediscorso, de *reelaboração* do *mundo semioticamente construído*, do *imaginário coletivo*, do *saber compartilhado sobre o mundo*.

1. DO MUNDO SEMIOTICAMENTE CONSTRUÍDO, DO PERCURSO GERATIVO DA ENUNCIÇÃO, DA COERÊNCIA E DA COMPATIBILIDADE

Investigam-se, aqui, as relações entre o processo de construção e reconstrução do ‘saber sobre o mundo’, *episteme*, efetuado pelo *sujeito cognitivo*, e o processo de elaboração e reelaboração de um *mundo semioticamente construído* (Pais, 1993: 556-561), pelo *sujeito enunciadador/enunciatário* (Courtès, 1991) do discurso. Consideraram-se o percurso gerativo da enunciação de codificação e de decodificação, seus níveis de estruturação e transformações, examinando-se de que modo neles se inscrevem e se articulam o *fazer cognitivo* e o *fazer discursivo*. Em trabalhos anteriores, estudáramos muitos aspectos dos processos de produção da significação e da informação, da construção e permanente reconstrução das ‘visões do mundo’, nos sistemas significantes, dos problemas observáveis nas relações que se estabelecem entre os *processos semióticos*, (sistemas semióticos e seus discursos) e a sociedade e a cultura em que se verificam sua operação e manifestação. Trata-se de um domínio multidisciplinar, de que decorre a exigência de cooperação intensa entre ciências e domínios como a lingüística, a semântica cognitiva, a semiótica, a antropologia, a sociologia, a história, a filosofia da linguagem, as lógicas, as ciências da comunicação, a pesquisa da inteligência artificial.

A nosso ver, *processos semióticos* – sistemas semióticos e seus discursos dialeticamente articulados como suas duas instâncias (Pais, 1993: 309-328, 404-419) – verbais, não-verbais e sincréticos – são concebidos como processos de produção, simultaneamente, da significação – relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, funções semióticas e metasemióticas *lato sensu* –, da informação do conteúdo – vistos como recortes culturais –, produção, transformação e reiteração da ideologia, entendida como sistema de valores e, por conseguinte, da ‘visão do mundo’. Especialmente deli-

mitados e historicamente determinados, devem estudar-se, em sua estrutura e funcionamento, como instrumentos de comunicação humanos, dotados de mecanismos de auto-regulagem e auto-alimentação, e em sua mudança no eixo da história, em suas relações com a sociedade e a cultura, enquanto instituições sociais, culturais e históricas.

Verificamos que diferentes *processos semióticos* em funcionamento numa mesma comunidade lingüística e sociocultural, não obstante a diversidade da natureza de seus códigos e processos de tratamento da informação, produzem e reiteram, de modo geral, recortes culturais *compatíveis*, sistemas de valores e 'visões do mundo' *coerentes*. Esse fato é detectável não só nos percursos de transcodificação inter-semiótica, como também nos percursos sintagmáticos concomitantes dos discursos das semióticas sincréticas, resultantes do funcionamento em paralelo de várias semióticas-objeto ditas 'simples' (Pais, 1993: 382-403). Nessas condições, os *processos semióticos* constituem, em conjunto, a macrossemiótica de uma cultura (Pais, 1993: 420-421).

Esse caráter culturalmente coerente e articulado, no tocante à informação, observado nos processos semióticos, conduziu à necessidade de propor noções operacionais, na metalinguagem científica, de formalizar metamodelos, para tentar explicar não somente os mecanismos que autorizam as transcodificações e impõem a coerência e a compatibilidade mencionadas, no interior de uma macrossemiótica, mas também que permitem as transcodificações inter-macrossemióticas, de uma a outra cultura. Daí decorreram nossos esforços de reconstrução teórica dos patamares do percurso gerativo da enunciação de codificação e de decodificação, dos correspondentes processos de elaboração, transmissão, armazenagem, recuperação e reelaboração da informação. Esses patamares e processos correspondem, teoricamente, a níveis de abstração, dos textos manifestados até as estruturas hiperprofundas, em correlação com os diferentes univer-

sos semióticos, no sistema e nas normas (Pais, 1993: 522-553, 554-602; 1998).

O percurso gerativo, proposto por Greimas (1979: 157-160), em semiótica, e, quanto à lingüística frástica, por Pottier (1974: 35-57; 82; 1987: 59-66), levou-nos a procurar articular os dois modelos e, ainda, o nível hiperprofundo da conceptualização (Rastier: 1992: 73-114) e do metassistema conceptual (Pottier, 1992). Dessa maneira, nós o concebemos como um percurso gerativo da enunciação de codificação e de decodificação. Nessa concepção, o percurso gerativo da enunciação de codificação, realizado pelo sujeito enunciador, vai da percepção biológica – culturalmente filtrada – e da análise da experiência até a sua manifestação em discurso e, inversamente, o percurso gerativo da enunciação de decodificação, realizado pelo sujeito enunciatário ou reconstrução teórica do lingüista e do semioticista, vai dos textos manifestados, únicos objetos diretamente observáveis, à reconstrução da experiência. O percurso gerativo da enunciação de codificação e de decodificação, compreende, nessa formalização, os patamares de *percepção*, *conceptualização*, *semiologização*, *semiotização* – que inclui a lexemização e a atualização – chegando à *semiose* em discurso, quanto ao *fazer persuasivo*; os patamares de *percepção* (do texto), *reconhecimento* da semiótica-objeto, *ressemiotização*, *ressemiologização* e *reconceptualização*, quanto ao *fazer interpretativo*, a reconstrução, pelo sujeito enunciatário, de uma análise da experiência e consequente realimentação e auto-regulagem do metassistema conceptual e dos processos semióticos dele dependentes. (Pais, 1993: 309-328, 522-553, 554-602; 1998).

2. DO METASSISTEMA CONCEPTUAL, DOS LÉXICOS, DA PRODUTIVIDADE DISCURSIVA

A compatibilidade dos recortes culturais, a *coerência* ideológica e a própria *possibilidade* das *transcodificações* exigem

postular teoricamente uma instância, imediatamente subsequente à percepção biológica e, portanto, *pré-semiótica* – entendida como etapa logicamente necessária – e *trans-semiótica* – no sentido de sua disponibilidade, para ser tratada, em seguida, por qualquer semiótica-objeto: o nível do *metassistema conceptual*, da *conceptualização*, das *estruturas hiperprofundas* (Pais, 1993: 535-541, 562-598). Nesse nível, são produzidos recortes culturais – destacados do *continuum* dos dados da experiência, como objetos, processos e atributos de objetos ou de processos – e analisados, a seu turno, em traços semânticos conceptuais, os *noemas*, objeto da noêmica (Pottier, 1992: 61-69). Uma rede de relações se estabelece, pois, entre os recortes culturais – os *designata* do mundo ‘referencial’ – e os conjuntos noêmicos, entendidos como *designationes* potenciais, como matrizes sígnicas pré-semióticas e trans-semióticas, correspondentes aos *conceptus*, ‘modelos mentais’, da semântica cognitiva (Rastier, 1991: 73-114). De maneira geral, a cada *conceptus*, enquanto ‘modelo mental’, relacionam-se um ou vários conceitos, numa língua natural.

Entretanto, na passagem do patamar da percepção ao da conceptualização, convém distinguir três estágios de atributos semânticos: as *latências* entendem-se como os atributos semânticos possíveis dos ‘objetos’ e ‘processos’ da semiótica natural; as *saliências*, como os atributos que se destacam, na estrutura, funcionamento e hierarquia dos ‘fatos naturais’ (“o perceber”), as *pregnâncias*, (“o conceber”), por sua vez, constituem o resultado da atividade do homem, das *escolhas* que faz na *apreensão* daqueles ‘fatos’ (Pottier, 1992: 61-69; Pais, 1993: 556-561, 1998).

Nessa perspectiva, o *protótipo* (Dubois, 1991) deve ser considerado como núcleo noêmico, ou núcleo sêmico conceptual. A ele podem corresponder um ou vários *conceptus* que o contêm, numa relação de inclusão. O *conceptus*, ou ‘modelo mental’, constitui, assim, um conjunto noêmico expandido,

conjunto sêmico conceptual, resultante de uma *escolha* do sujeito individual e/ou coletivo. Articulam-se dialeticamente os *conceptus* e os recortes culturais, ou *designata*, que funcionam como ‘referentes’, ‘objetos do mundo’ semioticamente construído de uma cultura e sociedade.

Aqui, parece-nos indispensável formular a hipótese de que todo metassistema conceptual compreende dois níveis e três tipos de elementos. Os processos mentais, na *atividade cognitiva do homem*, os mecanismos de produção dos recortes culturais, de constituição dos ‘modelos mentais’, dos *conceptus*, os mecanismos de seleção, de mudança e de fixação dos atributos semânticos, do estabelecimento e da transformação das relações entre tais formações e de sua conversão semiótica (através do percurso gerativo) são próprios ao homem, enquanto espécie biológica e, nesse sentido, universais; nesse primeiro nível, o mais profundo, situam-se elementos e estruturas que integram a aptidão semiótica geral do homem – denominadores comuns de todas as culturas e sociedades –, que definem os universais semântico-sintáticos da linguagem e da significação, que dirigem os processos de construção dos ‘modelos mentais’, as *operações cognitivas*. A universalidade desses processos e mecanismos assegura a possibilidade de transcódificações entre metassistemas conceptuais distintos e, *ipso facto*, entre semióticas-objeto de culturas e de macrossemióticas diversas (Pais, 1993: 584-598). Em contrapartida, no segundo nível do metassistema conceptual, ainda pertencente às estruturas hiperprofundas mas subordinado ao primeiro e, portanto, menos profundo, é preciso situar três tipos de *conceptus* construídos, que constituem conjuntos ordenados de noemas e de *conceptus* bem definidos – o ‘léxico-conceptual’ –: a) os *conceptus lato sensu* específicos de uma cultura, característicos desta e disponíveis para todas as semióticas-objeto de uma macrossemiótica, resultantes do *processo histórico da cultura*, que, por sua vez, compreendem: b) os *metaconceptus*, subconjunto de tra-

ços semântico-conceptuais, de caráter cultural; c) os *meta-metaconceptus*, subconjuntos de traços modalizadores, manipulatórios (Barbosa, 1999, 2000); d) os *arquiconceptus*, subconjuntos dos primeiros, constituídos de traços semântico-conceptuais situados na intersecção entre vários *conceptus* e recortes de línguas e culturas, multilingüísticos, multiculturais (Thoiron, 1996), como, na ‘latinidade’, por nós considerada em trabalhos anteriores, em que estudamos, no âmbito da semântica cognitiva e da semiótica das culturas as oposições *privilégio x restrição* e *tradição x modernidade*, num estudo contrastivo das culturas e das sociedades do Brasil e da França (Pais, 1999), do Brasil e de Cuba (Pais, 2000). Esquemáticamente:

Classes de Noemas/ / <i>conceptus</i>	Caracterização semântico- -conceptual	Natureza
Noemas ‘universais’	‘Universais’ semânticos hiperprofundos	Mecanismos básicos da cognição
<i>Conceptus</i>	Atributos semântico-conceptuais culturais	Pregnâncias/ escolhas
<i>Metaconceptus</i>	Atributos culturais ideológicos	Pregnâncias/ ideologia
<i>Metametaconceptus-</i>	Atributos modalizadores manipulatórios	Pregnâncias/ ideologia
Arquiconceptus	Atributos multiculturais, multilingüísticos	Intersecção conceptual

Figura 1: Classes noemáticas e conceptuais

Trata-se, pois, de uma construção cultural e histórica, específica de uma macrossemiótica, ou resultante de interferências de outras macrossemióticas.

Ainda nesse nível, situa-se uma ‘sintaxe-semântica’ conceptual, encarregada da produção dos *complexos conceptuais*, seqüências sintagmaticamente ordenadas de *conceptus*, sus-

cetíveis de ser manifestados como enunciados, enquanto análise de determinada experiência, nos textos produzidos por uma semiótica-objeto. Os complexos conceptuais distinguem-se por dois tipos de relações básicas de *atribuição*, a *atribuição de atributos* – relações de equivalência, de inclusão, de pertinência – e a *atribuição de processo*. De maneira sumária, nossa formalização:

Complexo conceptual	Atributivos de atributo	$A \cong / \supset / \subset / \in \dots B$
Esquema de entendimento		$\bigcirc \leftarrow \square$
Complexo conceptual	Atributivos de processos	$A \langle \text{CAUS} \rangle B$: $a \rightarrow b, A \cong / \neq B$
Esquema de entendimento		$\bigcirc \rightarrow \square \rightarrow \bigcirc$

Figura 2: Complexos conceptuais e esquemas de entendimento

No caso das línguas naturais e seus discursos, torna-se possível analisar, descrever e explicar, de maneira mais precisa, não só as relações de significação, intrasemióticas, como também as relações léxico-semântico conceptuais, a nosso ver, de grande interesse para semanticistas, lexicólogos, lexicógrafos e terminólogos (Barbosa, 1998).

Os *metassistemas conceptuais* assim construídos, em sua dinâmica, funcionam como *instância pré-semiótica e trans-semiótica*, assegurando a citada coerência dos recortes culturais e a compatibilidade ideológica intracultural e intramacrossemiótica, sustentadas em discurso. Assim, os *conceptus*, enquanto matrizes signícas, são disponíveis para o *engendramento* de funções semióticas e funções metasemióticas (Hjelmslev, 1968: 65-79, 144-157; Pais, 1993: 384-403, 548; 1998), em todos os sistemas semióticos e discursos dependentes do mesmo metassistema conceptual. Sua conversão em significações se dá no percursos gerativo próprio a cada processo semiótico. Nas línguas naturais, autorizam o engen-

dramento/recuperação das unidades lexicais: lexemas, no sistema; vocábulos, nas normas.

Podemos, pois, estabelecer relações entre os *conceptus lato sensu* e os sememas das unidades lexicais que configuram os casos de parassinonímia, co-hiponímia e hiperonímia-hiponímia (Barbosa, 1998). Esquemáticamente, temos:

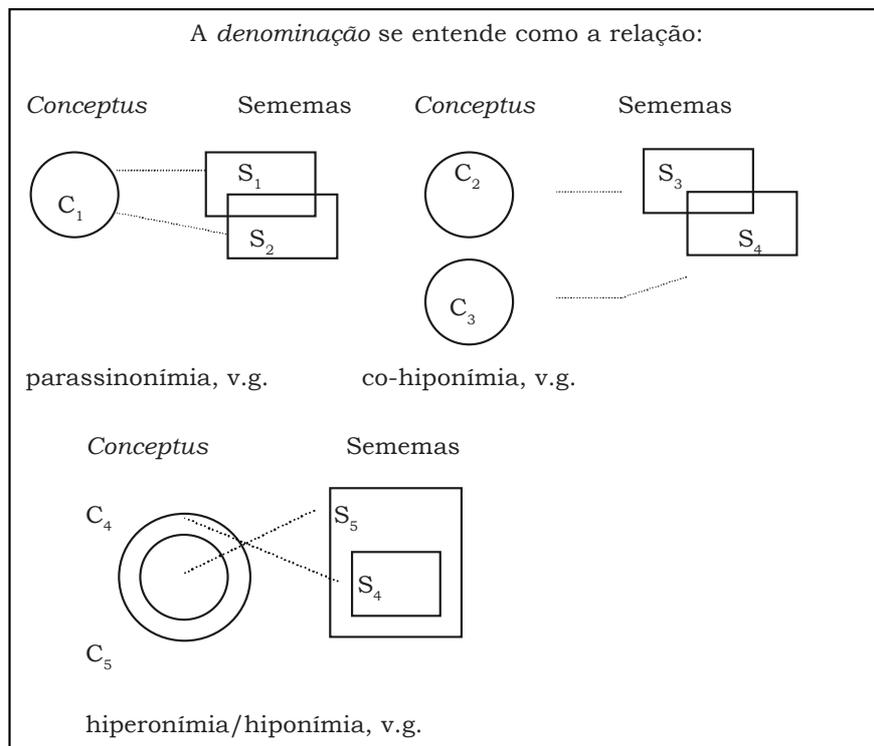


Figura 3: Relações léxico-semântico-conceptuais

3. DISCURSO, INTERTEXTUALIDADE, INTERDISCURSIVIDADE, TRANSCODIFICAÇÕES

O processo discursivo, sabe-se, é o único lugar possível da semiose, seja da produção de significação e informação

novas, seja da reiteração de significação e informação preexistentes. Num discurso, as funções semióticas e metassemióticas *lato sensu* têm um valor de comunicação exclusivo desse discurso. O discurso lingüístico e o das semióticas não-verbais co-ocorrentes, como a gestualidade, assim como os discursos complexos das semióticas sincréticas determinam tratamentos em paralelo e *processos de semiose concomitantes, transcódificações simultâneas*, possibilitadas justamente pelo metassistema conceptual subjacente. Resulta dessa produção significativa e informacional, através do percurso gerativo da enunciação de decodificação, a auto-regulagem e realimentação do metassistema conceptual e de todas as semióticas-objeto dele dependentes. Por certo, o mecanismo é mais complexo, nos processos discursivos em que se dão transcódificações entre semióticas-objeto pertencentes a diferentes macrossemióticas, dependentes de metassistemas conceptuais distintos.

As *significações* e os *recortes culturais* produzidos, vimos, determinam a configuração de um *mundo semioticamente construído*. As significações só podem existir no interior de uma semiótica-objeto, no âmbito da macrossemiótica; não são transcodificáveis; a *informação de conteúdo*, ao contrário, fundamentada nos *recortes culturais*, é *suscetível de transcódificação*, não só de uma semiótica-objeto a outra, como também de uma macrossemiótica a outra, ainda que haja filtragem e certa perda de informação potencial.

Constitui o léxico um *espaço semiótico* privilegiado, nos sistemas semióticos que são as línguas naturais. Com efeito, através dele, sobretudo, se realizam a produção, a reiteração, a transformação e a manifestação dos recortes culturais e da correspondente 'visão do mundo'. Uma tensão dialética e um processo de alimentação e realimentação são sustentados entre o léxico e os sistemas e práticas sociais e culturais (Pais, 1993: 373-381, 641-649). Noutros termos, o léxico é um instrumento de produção da cultura e, ao mesmo tempo, seu

reflexo. Se uma língua natural e seus discursos, assim como os sistemas semióticos não-verbais e sincréticos, pertencentes a uma mesma comunidade lingüística e sociocultural, integrantes da mesma macrossemiótica, produzem e reiteram recortes culturais compatíveis, um sistema de valores coerente, como vimos, segue-se que esses recortes culturais são específicos de determinada cultura, de sorte que não é possível encontrar, noutras culturas, elementos que lhes sejam idênticos, no sentido matemático do termo. Fenômeno comparável se verifica nas relações entre dada língua natural e as metalinguagens, as ‘línguas de especialidade’, a partir daquela construídas, entre uma língua natural e seus universos de discurso. Nessa perspectiva, toda transcodificação constitui uma busca de informações do conteúdo aceitáveis como ‘equivalentes’, para as quais se engendram significações intrasemióticas, na semiótica-objeto receptora, capazes de manifestá-las. Soluções parciais: não existem ‘sinônimos’ perfeitos numa língua natural e é impossível encontrá-los, de uma língua para outra.

Consideramos, pois, que os *conceptus* e os complexos conceptuais asseguram os processos de elaboração, transmissão, armazenagem, recuperação e reelaboração da informação, a possibilidade das *transcodificações intradiscursivas, interdiscursivas, intrasemióticas, intersemióticas, intra-macrossemióticas e inter-macrossemióticas*. Desse modo, os elementos do nível conceptual, *conceptus* e *complexos conceptuais* desempenham o papel de um *tertium comparationis* (Pais, 1993: 569-578) entre funções semióticas e metasemióticas *lato sensu*, recortes culturais, entre *designationes* e *designata* –, seja no interior de uma semiótica-objeto e seus discursos – na norma de um universo de discurso, ou quando se passa de um universo de discurso a outro –, seja quando se passa de uma semiótica-objeto a outra, seja, ainda, quando da passagem de uma macrossemiótica a outra, tanto para o lingüista e o semioticista, em seu caráter operacional, como para os sujeitos semióticos enunciadore/enunciatários, em geral,

em seus processos de produção discursiva, ainda que disso não sejam conscientes, eis que se trata de mecanismos automatizados. Por isso, entendemos que os *conceptus*, para o pesquisador, como para os sujeitos semióticos enunciatórios das semióticas-objeto verbais, não-verbais e sincréticas, constituem *critérios* e *parâmetros* que permitem *avaliar* a qualidade e a quantidade de informação produzida, o instrumento, para *estabelecer relações* entre unidades do léxico das línguas naturais, unidades das metalinguagens construídas a partir daquelas, significações, recortes culturais que são encarregadas de representar, entre *designationes* e *designata* e, ainda, para *julgar* as equivalências postas e a precisão relativa das transcodificações. Esquemáticamente temos:

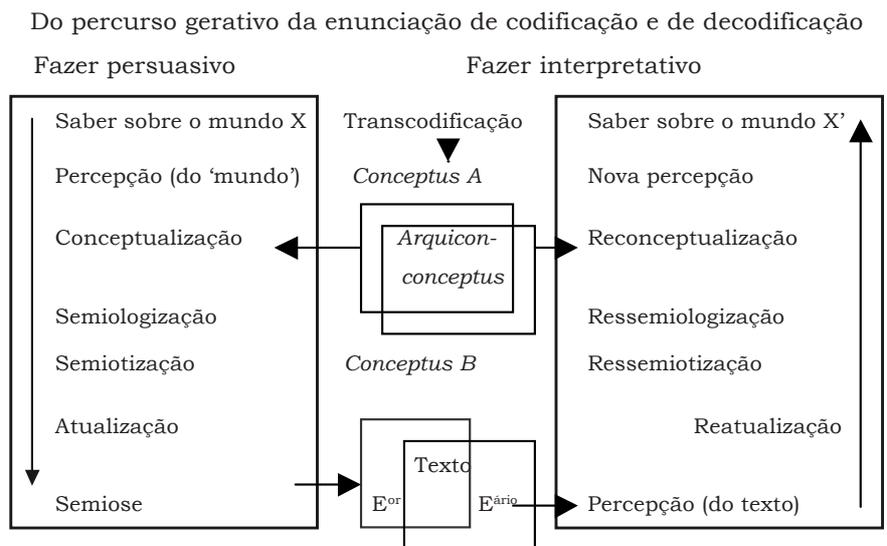


Figura 4: Da transcodificação conceptual no percurso gerativo da enunciação enunciatório-enunciatário

4. DA CONCEPÇÃO DE UNIVERSO DE DISCURSO

Tomando-se a noção matemática de *universo* como “conjunto de todas as partes”, torna-se possível elaborar uma concepção muito útil, operatória, o *metamodelo de universo de discurso* (Coseriu, 1967; Pais, 1984).

Assim, este pode ser definido como um conjunto não finito, ou que tende *ad infinitum* de todos os discursos manifestados ou manifestáveis, que apresentam determinadas características e *constantes*, assim como determinadas *coerções*, suscetíveis de configurar uma *norma*.

Dessa maneira, o conjunto de discursos pertencentes a um mesmo universo de discurso pode ser formulado como:

$$D_x = \{dx_1, dz_2, dx_3, \dots, dx_n, \dots\}$$

A norma discursiva que lhe corresponde, definida por tais características comuns e constantes, bem como por tais coerções, configura, portanto, um conjunto de *critérios de equivalência*, pelos quais é lícito reunir discursos manifestados, discursos-ocorrências numa *classe de equivalência discursiva*, o universo de discurso considerado. Essa norma é dinâmica, seja porque se reformula continuamente, ao longo do eixo da História, seja porque sofre a interferência de normas de outros universos de discurso. O sujeito falante-ouvinte, ou, de outro ponto de vista, o sujeito enunciatário-enunciatário, dela tem ou pode ter uma noção intuitiva, ao passo que, do ângulo científico, a norma discursiva assume sempre um valor estatístico (constantes em relação a variáveis) e nunca imperativo, já que um único e mesmo discurso manifestado pode pertencer simultaneamente a mais de um universo de discurso, como, por exemplo, o científico/pedagógico.

Por outro lado, semelhante norma de universo de discurso compreende, na verdade, uma série de normas frásticas,

lexicais, sintáticas, semântico-sintáticas e, por vezes, fonético-fonológicas; e outras tantas normas transfrásticas, narrativas e discursivas, relativas à argumentação, à veridicção, à verossimilhança, ou à eficácia e às relações entre estas, as concernentes aos mecanismos de persuasão/interpretação, de manipulação/contramanipulação, de sedução, a formulações específicas das relações enunciado/enunciação, das relações intersubjetivas e espaço-temporais, como, ainda, as que dizem respeito às modalidades e às modalizações discursivas dominantes, ou às que estariam, em princípio, excluídas, e, enfim, aos processos de produção e sustentação de ideologia próprios aos diferentes universos de discurso.

Além disso, a conceituação de um universo de discurso deve levar em conta, igualmente, as relações que se estabelecem entre os discursos manifestados – relações efetivas, a partir das quais se estabelecem propostas de descrição das normas que lhes são subjacentes – e entre os discursos manifestados e os manifestáveis – relações virtuais –, ou seja, *relações interdiscursivas*, devendo-se considerar, ainda, as relações que se instalam entre os textos desses discursos, ou seja, *relações de intertextualidade intrasemiótica stricto sensu* (isto é, a intertextualidade dinamicamente concebida no interior de um universo de discurso).

Nesses termos, a noção de universo de discurso pode ser assim formalizada:

$$Ud_i = \{D_i, D_i/N_i, Rd_i, Rtx_i\}$$

onde UD = universo de discurso; D = discurso-ocorrência, manifestado ou manifestável; N = norma(s) correspondente(s) ao(s) universo(s) em questão; R = rede de relações; Tx = texto do discurso.

Por conseguinte, temos, numa *semiótica-objeto* constituída por uma língua natural – e seus discursos –, por exemplo, espacialmente delimitada, socioculturalmente condicio-

nada e contextualizada, historicamente determinada, a definição de *microsemióticas*-objeto, ou, se preferirmos, de diferentes universos de discurso, como sejam, o universo de discurso científico, o universo de discurso tecnológico, o universo de discurso jurídico, o universo de discurso político, o universo de discurso jornalístico, o universo de discurso publicitário, o universo de discurso burocrático, o universo de discurso pedagógico, o universo de discurso religioso, dentre outros, aos quais correspondem outras tantas normas discursivas, e que constituem, por exemplo, o objeto da sociosemiótica, enquanto estudo dos discursos sociais não-literários.

5. UM CASO DE PARASSINONÍMIA OU CO-HIPONÍMIA DE DISCURSO, NAS RELAÇÕES ENTRE UM *CONCEPTUS LATO SENSU*, SUA ESTRUTURAÇÃO SEMÂNTICO-CONCEPTUAL E SUAS MANIFESTAÇÕES LÉXICO-SEMÂNTICAS

Sabemos que os diferentes universos de discurso se caracterizam, dentre outros aspectos, por suas *estruturas de poder*, por suas *modalidades, modalizações, sobremodalizações e sobredeterminações* (Pais, 1984; 1993: 454-520). Assim, o discurso científico (ou da produção do conhecimento) se define pela modalidade complexa *poder-fazer-saber*; o discurso tecnológico (ou da competência) se define, por sua vez, pela modalidade complexa *poder-saber-fazer*; o discurso político, pela modalidade complexa *poder-fazer-querer*; o discurso jurídico, pela combinatória modal *poder-fazer-dever*; o discurso burocrático, pela combinatória *poder-fazer-fazer*.

A seu turno, o *discurso pedagógico* revela uma estrutura de poder muito complexa, que pode ser assim formalizada:

Universo de Discurso	Estruturas de poder – Modalidades complexas
Discurso pedagógico	<p><i>Poder-fazer-saber</i> ⇒ ⇒ <i>poder-saber-fazer</i> ⇒ ⇒ <i>poder-fazer-querer</i> ⇒ ⇒ <i>poder-fazer-dever</i> ⇒ ⇒ <i>poder-fazer-creer</i></p>

Figura 5: Estruturas de poder do discurso pedagógico

Isso significa, noutras palavras, que se trata de um discurso voltado para a *formação* e a *informação*, ou seja, que se propõe a criar e transmitir *conhecimento*, a gerar uma *competência*, a despertar uma *vocação*, a instaurar uma *ética* geral e profissional e a estabelecer, desse modo, um *sistema de crenças* a propósito dos elementos precedentes.

Além disso, são amplamente reconhecidas as relações que se estabelecem entre o *discurso pedagógico*, de um lado, e o *discurso político* (da política educacional, sobretudo), do *discurso jurídico* (da legislação pertinente), do *discurso burocrático-administrativo* (da gestão das instituições e do processo ensino/aprendizagem), etc., de outro.

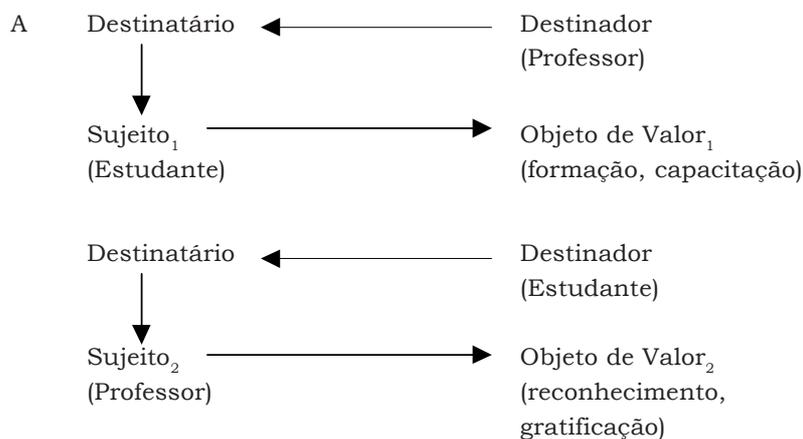
Consideremos, pois, o *conceptus lato sensu* <<instituição de ensino superior>>. Trata-se, evidentemente, de um *conceptus* que se semiotiza e lexemiza em micro-universos de discurso de diferentes Sujeitos de discurso, como o estudante, o professor, o funcionário, a instituição, a mantenedora, o legislador, o administrador, os órgãos governamentais competentes, a família do estudante, a sociedade como um todo. Nessa perspectiva, a unidade léxica que manifesta o *conceptus lato sensu*, ou seja, *instituição de ensino superior*, em nível de sistema, só pode ser *polissêmica* e, mesmo, *polissemêmica*.

Por outro lado, cada um desses Sujeitos de discurso tem seus programas narrativos próprios, seus objetos de valor específicos. Assim, por exemplo, o <<estudante>> busca, em

princípio, [+conhecimento], [+capacitação profissional]. [+ascensão social], [+socialização]; o <<professor>> persegue [+salário], [+reconhecimento profissional], [+gratificação psicológica], [+ascensão social]; a <<instituição/mantenedora>> pretende realizar [+prestação de serviços] e alcançar [+reconhecimento público], [+recursos financeiros].

Obviamente, seria impossível esgotar, no espaço deste trabalho, a análise semântico-conceptual e semêmica de todos os Sujeitos de discurso envolvidos, tais como os citados mais acima. Ao fazê-lo, procuramos mostrar a complexidade da questão. Para os fins deste artigo, no entanto, limitamos, mais especificamente aos três casos considerados por último, os do <<estudante>>, do <<professor>>, da <<instituição/mantenedora>>.

Do ângulo das estruturas narrativas, temos três discursos em que S_1 = estudante, S_2 = professor, S_3 = instituição/mantenedora, de tal forma que estudante, professor, instituição/mantenedora se definem por uma relação actancial de *destinação recíproca*, dois a dois. De acordo com o modelo semiótico das relações actanciais, temos:



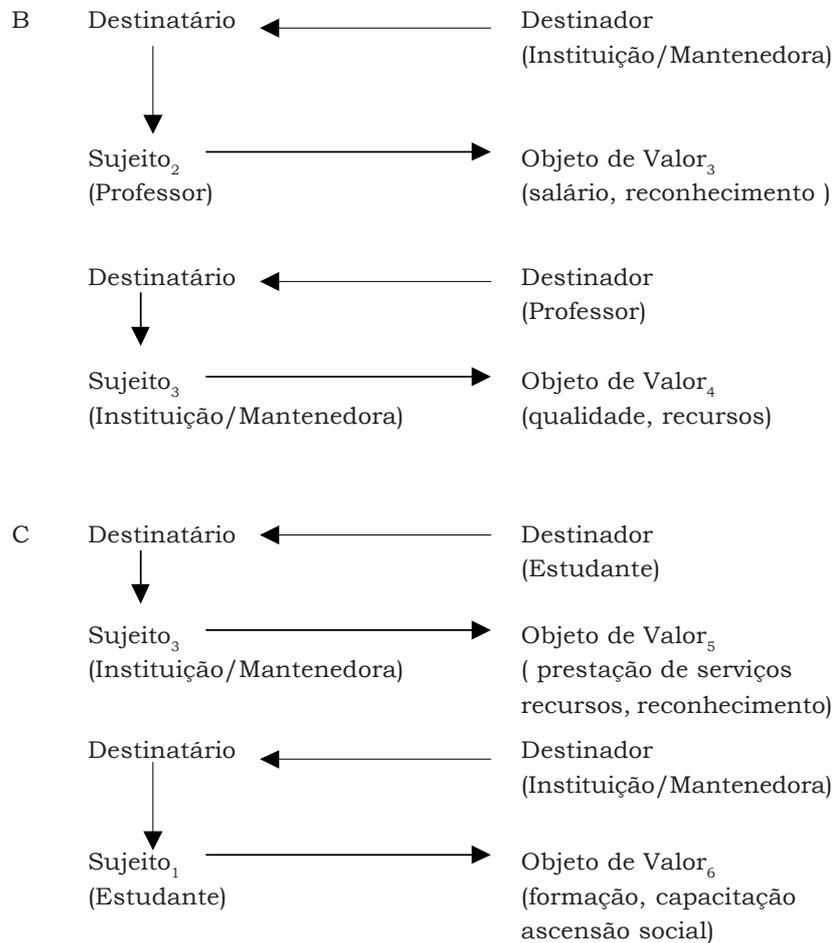


Figura 6: Aspectos das estruturas narrativas nas relações entre Destinatadores e Destinatários-Sujeitos “Estudante”/”Professor”/”Instituição “.

Vale a pena conferir, a esse respeito, o trabalho de Kaplanas (1997: 185).

Depreende-se desses programas narrativos, como dos objetos de valor e da análise semântico-conceitual e semêmica vista mais acima, que os três Sujeitos em tela – da mesma forma que os demais Sujeitos envolvidos no processo – fazem, cada um deles, um *recorte* distinto do *conceptus lato sensu*

<<instituição de ensino superior>>, privilegiando certas zonas de traços semântico-conceptuais e deixando latentes outras zonas, de modo a definir *metaconceptus* e *metametaconceptus* distintos, conquanto se mantenha sempre a intersecção absoluta do *arquiconceptus*.

Temos, pois:

Conceptus lato sensu <<instituição de ensino superior>>

Subconjunto do <<estudante>>

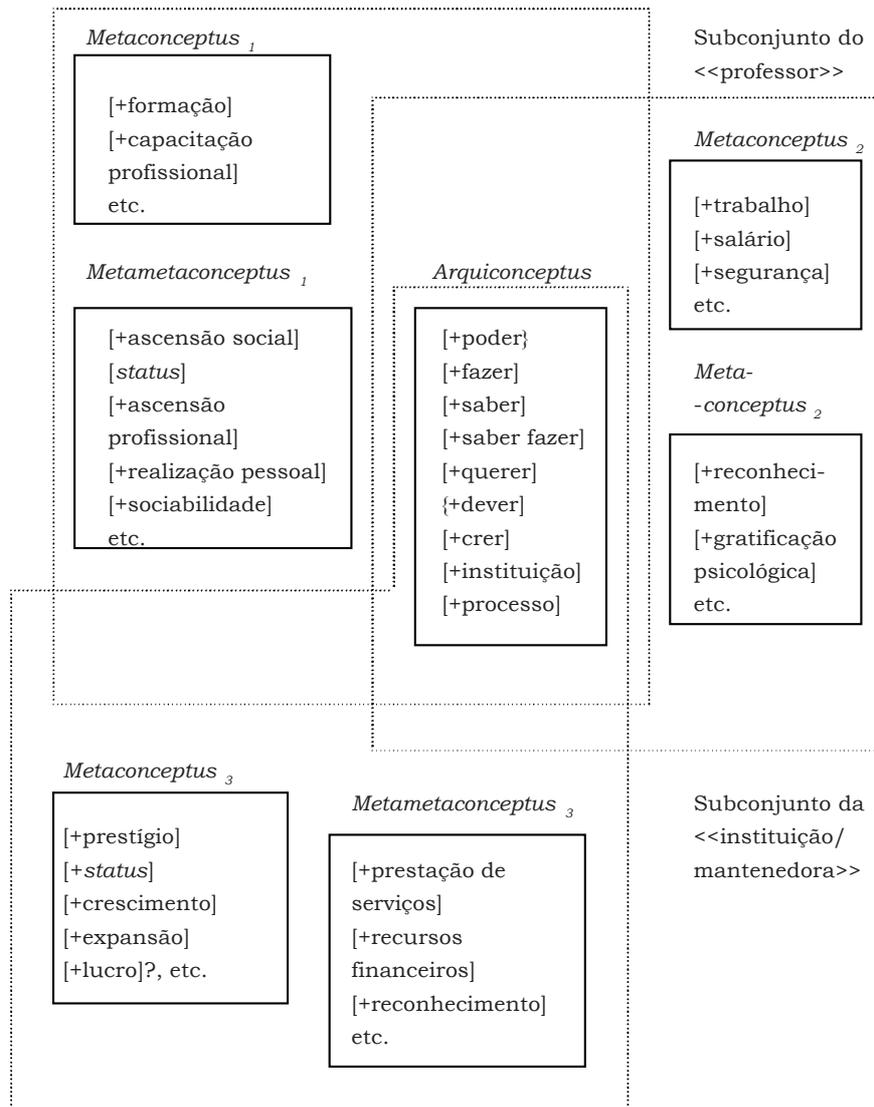


Figura 7: Estrutura do *conceptus lato sensu* <<instituição de ensino superior>>, ao nível da semântica cognitiva

Tratando-se *instituição de ensino superior* de uma única unidade lexical (uma lexia complexa, de acordo com Pottier), em nível de sistema, cumpre indagar se temos, no exemplo acima, *nas conceptualizações (concepções/apreensões) construídas*, em nível hiperprofundo, *e manifestadas*, em nível de discurso, *nos discursos* dos três Sujeitos (individuais e/ou coletivos) considerados, relações de *parassinonímia* ou de *co-hiponímia*.

Nesses termos, relações de significação como parassinonímia, co-hiponímia e hiperonímia/hiponímia podem ser determinadas no nível conceptual, de *conceptus*, passando, em seguida, pelas subseqüentes conversões/transformações do percurso gerativo da enunciação.

Como se pode observar, configura-se um *arquiconceptus*, enquanto subconjunto de traços semântico-conceptuais constitutivos da intersecção absoluta dos três *conceptus* resultantes do *processo de conceptualização* dos três Sujeitos de discurso, estudante, professor e instituição/mantenedora, em função dos interesses, necessidades, em suma, dos microssistemas de valores sustentados pelos Sujeitos em seus discursos. Os três *metaconceptus* que lhes correspondem compreendem traços semântico-conceptuais culturais, configuram *consensos* dos segmentos sociais representados e, até certo ponto, da sociedade como um todo. Entretanto, os *metametaconceptus* compreendem traços semântico-conceptuais modalizadores, eminentemente manipulatórios, que dizem respeito ao caráter político dos discursos em que se manifestam e, que, por conseguinte, conduzem a uma visão global do 'sistema'. Evidentemente, a análise que apresentamos, vale repetir, é ilustrativa e não exaustiva e, mais ainda, constitui, apenas, uma *leitura*. Outras *leituras* certamente são perfeitamente exeqüíveis.

6. CONCLUSÃO

Verificamos, pois, que o *poder-fazer-saber* do *sujeito cognitivo* só pode realizar-se através de um *poder-saber-fazer* do *sujeito enunciador-enunciatário* do discurso, que, manifestando-se, conduz à realimentação e à regulação do metassistema conceptual e dos processos semióticos dele dependentes. *O sujeito cognitivo e o sujeito semiótico produzem um saber sobre o 'mundo' e sobre si mesmos e são simultaneamente produzidos num processo, em que são determinantes a racionalidade, a sensibilidade, a intuição, a afetividade e a historicidade.*

Observamos, ainda, que os discursos só significam na *interdiscursividade*, como também os textos só significam na *intertextualidade*, impondo-se a distinção entre esses dois tipos de relações, a primeira concernente à enunciação, ou seja, ao processo de produção discursiva, a segunda, relativa aos enunciados-textos que daquele processo resultam.

Verificamos, enfim, que a *instância de competência* de uma *semiótica-objeto* traduz em *grandezas-signos*, *funções semióticas* e *metasemióticas* os *conceptus*, 'modelos mentais' dialeticamente articulados aos *designata*, os recortes culturais.

Dessa maneira, a partir de determinada *experiência*, o *metassistema conceptual*, constituído pelos *conceptus lato sensu*, sua rede de relações e pelos complexos conceptuais, preside o percurso gerativo de enunciação de codificação e de decodificação. Do *fazer interpretativo* do enunciatário resulta a *realimentação e auto-regulação* do metassistema conceptual e, conseqüentemente, da instância de competência de todas as semióticas-objeto dele dependentes, no âmbito de uma cultura. Desse complexo processo decorre a permanente (re)elaboração da 'visão do mundo', a incessante (re)construção do *mundo semioticamente construído*. No âmbito da língua dita natural e dos seus discursos, determina, também, aquele processo a transformação e o enriquecimento do léxico.

BIBLIOGRAFIA:

- ARISTOTE (1963) – *Rhétorique*, Livres I e II (Paris, “Les Belles Lettres”).
- BARBOSA, M. A. (1988) – “Relações de significação nas unidades lexicais”. In: CARVALHO, N. M. de (Ed.) e SILVA, M. E. B da (Org.) *Anais do 1.º Encontro Nacional do GT de Lexicologia, Lexicografia e Terminologia da ANPOLL, (UFRJ, 22-24 de abril de 1997)*. (Recife, UFPe, 1998), p. 19-40).
- _____. (1999) – “Campo conceitual e campo lexical dos termos globalização e mundialização: relações”. In: *Revista brasileira de lingüística*, vol. 10 (São Paulo, Plêiade), p. 29-52.
- _____. (2000) – “Estruturas e tipologia dos campos conceptuais, campos semânticos e campos lexicais”. In: *Acta semiotica et linguistica*, v. 8. (São Paulo, Plêiade) p. 95-120.
- BÉJOINT, H., THOIRON, Ph. *et al.* (1996) – “Notion d’ “archi-concept” et dénomination”. In: *Meta. Journal des Traducteurs*. (Montréal, Presses de l’Université de Montréal, p. 512-523).
- COSERIU, E. (1967) – *Teoría del lenguaje y lingüística general*. (Madrid, Gredos).
- COURTÉS, J. (1991) – *Analyse sémiotique du discours. De l’énoncé à l’énonciation*. (Paris, Hachette).
- DUBOIS, D. *et al.* (1991) – *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité* (Paris, CNRS).
- FREUND, G. (1927) – *Grand dictionnaire de la langue latine*. Traduit par N. Teil. (Paris, Firmin-Didot).
- GAFFIOT, F. (1934) – *Dictionnaire latin-français*. (Paris, Hachette).
- GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J. (1979) – *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. (Paris, Hachette), p. 157-162.
- HJELMSLEV, L. (1968) – *Prolégomènes à une théorie du langage* (Paris, Minuit).
- KAPLANAS, I. (1997) – *Interação e acordos num discurso sindical de Professores do 3.º Grau do Ensino Particular de São Paulo (SINPRO/SP): uma análise sociosemiótica*. Tese de Doutorado. (São Paulo, FFLCH-USP).
- PAIS, C. T. (1984) – “Aspectos de uma tipologia dos universos de discurso”. In: *Revista Brasileira de Lingüística*, v. 7, n. 1. (São Paulo, Global Editora), p. 43-65.
- PAIS, C. T. (1993) – *Conditions sémantico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexicale et discursive*. Doctorat d’État

ès-Lettres et Sciences Humaines. Directeur de Recherche: Bernard Pottier (Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses), 761 p.

_____. (1998) – “Conceptualisation, dénomination, désignation, référence. Réflexions à propos de l'énonciation et du savoir sur le monde”. In: *Hommage à Simone Saillard. Textures. Cahiers du Centre d'Études Méditerranéennes et Ibéro-Américaines*. (Lyon, Université Lumière Lyon 2), p. 371-384.

_____. (1999) – “Étude comparée de microsystèmes de valeurs des cultures française et brésilienne: essai en sémiotique des cultures”. In: *INFO-CREA – Revue du Centre de Recherches et d'Études Anthropologiques*. Volume 6. (Lyon, Centre de Recherches et d'Études Anthropologiques de l'Université Lumière Lyon 2, p. 13-21).

_____. (2000) – “Aspectos de las visiones del mundo y de los sistemas de valores en culturas de la América Latina y del Caribe”. In: *Acta semiotica et linguistica*, v. 8. (São Paulo, Plêiade, p. 395-421).

POTTIER, B. (1974) – *Linguistique générale*. (Paris, Klincksieck).

_____. (1987) – *Théorie et analyse en linguistique*. (Paris, Hachette).

_____. (1992) – *Sémantique générale*. (Paris, PUF).

RASTIER, F. (1991) – *Sémantique et recherches cognitives* (Paris, PUF).

ABSTRACT: *This paper, which is multidisciplinary, looks into some aspects of parasynonymy and co-hyponymy as conceptual and metalinguistic phenomena, as the determinant procedures of intertextuality and interdiscursivity, as relationships among cognition, semiosis and transcoding, according to articulations that can be postulated considering cognitive semantics, language semantics, discourse semantics, socio-semiotics and culture semiotics. We conclude it with a case study.*

Keywords: *Interdiscursivity; Intertextuality; Lexicon; Cognitive Semantics; Semiotics.*

INTERTEXTUALIDADE E REESCRITA FEMINISTA: *BLACK VENUS*, DE ANGELA CARTER

Peonia Viana Guedes*

RESUMO: Em *Black Venus*, Angela Carter se apropria de textos da literatura ocidental, relendo-os e reescrevendo-os de um ponto de vista feminista, dialogando com as obras originais, problematizando as formas literárias anteriores e inscrevendo vozes que não eram ouvidas nos textos canônicos.

Palavras-chave: conto contemporâneo inglês, estratégias narrativas pós-modernas, mulheres escritoras.

“Para a leitora feminista, não existe um enfoque literário inocente ou neutro: toda interpretação é política. Modos específicos de ler inevitavelmente militam a favor ou contra o processo de mudança”.

(Catherine Belsey & Jane Moore)

Releituras feministas não substituem outras leituras, nem estabelecem o significado ou valor definitivo dos textos. Como desafiam leituras que reprimem ou suprimem a mulher, elas devem, também, coexistir e argumentar com estas outras leituras, e, até mesmo, tomar emprestados alguns de seus pressupostos.

(Jane Miller)

^(*) Professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Uma das premissas da crítica literária feminista, surgida como disciplina acadêmica na década de 1970, foi a necessidade de se fazer uma leitura crítica dos textos basilares da cultura ocidental, de se entender as pressuposições que, passadas através destes textos, ajudaram a formar as subjetividades de gênero. Conforme afirma Adrienne Rich em seu conhecido ensaio “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, “*precisamos conhecer as narrativas do passado, mas conhecê-las de um modo diferente daquele pelo qual as conhecemos até hoje; não para passar adiante uma tradição, mas para romper seu jugo sobre nós*” (p. 35). A postura revisionista foi para as mulheres mais do que um capítulo da história cultural; a releitura crítica se constituiu no instrumento por excelência de sua sobrevivência intelectual. A releitura como prática de reapropriação, a noção de postergação do significado, o abandono da lógica binária, o declínio da metafísica da presença e de uma subjetividade única e estável, todos estes elementos caracterizam os novos rumos da prática e da crítica feminista.

Em seu influente estudo das estratégias narrativas de escritoras do século XX, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Writers*, Rachel Blau DuPlessis chama nossa atenção para a força ideológica dos *scripts* culturais. Baseando-se em intelectuais marxistas, como Raymond Williams, DuPlessis critica a falsa neutralidade das convenções literárias e demonstra como a prática narrativa pode ser utilizada para interferir e influenciar a construção psico-sexual e sociocultural do feminino (p. 2-4). A noção de uma identidade feminina única e estável, definida em oposição a um masculino universal e hegemônico, começa, no final da década de 1980, a ser repensada, diante da constatação de que as diferenças entre as mulheres em termos de nacionalidade, raça, classe social, preferência sexual – entre outras tantas diferenças – superam a diferença singular entre masculino e feminino. A mulher passa, então, a ser pensada como múltipla e contraditória, e o enfoque da crítica feminista se desloca para as diferenças entre e nas mulheres, tese que

Teresa de Lauretis propõe em *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*.

Ainda nos anos 1980, os trabalhos da crítica canadense Linda Hutcheon nos mostram como, no aspecto formal, o avançar sobre as fronteiras de gênero e a apropriação de formas populares aparecem em quase todas as obras contemporâneas significativas. Hutcheon sugere, também, que a arte pós-moderna tem procurado, auto-conscientemente e, na maioria das vezes, parodisticamente, reconstruir suas relações com a história, como forma de lidar com o peso opressivo que ela exerce sobre os discursos e experiências contemporâneas, e, muitas vezes, como forma de contestar a interpretação patriarcal e eurocêntrica dessa história. Hutcheon argumenta que o texto pós-moderno problematiza todas as formas literárias anteriores, o prazer do texto sendo o de transgredir, confrontar, descentralizar ou, ainda mais radicalmente, dissolver as fronteiras genéricas tradicionais; ao fazê-lo, os textos pós-modernos abrem o cânone tradicional a formas culturais marginalizadas. Há também que considerar a preocupação do pós-moderno com a noção de marginalidade, com o estado que Hutcheon chama de “ex-centricidade” (1989, p. 93-117), com as vozes provenientes da história não-oficial. Ao atribuir valor ao que o centro denomina de margem ou de Outro, o pós-moderno desafia forças hegemônicas e pretensões de centralidade e universalidade. Em seu recente livro, *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*, Hutcheon argumenta que nos textos pós-modernos o uso da ironia como um discurso duplo ou dividido possibilita a subversão a partir do interior do próprio discurso. A ironia torna-se, no texto pós-moderno, uma estratégia retórica que permite ao autor trabalhar com os discursos existentes e contestá-los a um só tempo. Hutcheon criou o termo “metaficções historiográficas”, para caracterizar os textos que nos lembram ser a história e a ficção gêneros “porosos” e identificáveis como construções textuais. Este tipo de obra reinscreve o passado dentro da narrativa ficcional, com a finalidade de abri-lo ao presente e

impedi-lo de tornar-se conclusivo e final. A oposição ficção/história, original/paródia não é totalmente desfeita, mas ampliada de forma problematizada.

As características e estratégias mencionadas acima marcam os contos de uma antologia de Angela Carter, *Black Venus*. Os oito contos que foram reunidos em *Black Venus* haviam sido publicados separadamente em revistas e jornais entre 1977 e 1982, e talvez por este motivo não apresentem a mesma estrutura orgânica que caracteriza a antologia anterior de Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*. Entretanto, estas narrativas demonstram que o projeto de desmistificação das estruturas e narrativas patriarcais, no qual Carter havia se engajado na década de 1970, não havia ainda chegado ao fim. Na verdade, com marcante preocupação em apagar as fronteiras entre história e ficção entre o real e o imaginado, entre a história oficial e a das vozes que não chegamos a ouvir, entre os diversos gêneros literários, Carter faz uma releitura de textos canônicos e de personagens emblemáticos de nossa cultura literária e popular. Nesta coleção, Carter parece estar maliciosamente interessada em suplementar o cânone, escrevendo nas margens das narrativas familiares, fazendo ressuscitar – através da imaginação e da invenção – personagens e vozes ausentes nos textos canônicos. Ela insere episódios apócrifos nas biografias de Charles Baudelaire e de Edgar Allan Poe; cria cenários opressivos e repressivos para explicar os impulsos assassinos de Lizzie Borden; compõe uma versão da Moll Flandres de Defoe, vivendo entre os índios americanos; escreve um pré-script para *A Midsummer Night's Dream*, de Shakespeare; reescreve *Peter and the Wolf* de um ponto de vista psicanalítico; cria um conto popular através do uso do *pastiche*, e um conto extremamente lírico, com elementos fantásticos.

“Black Venus”, o conto que dá o título à coleção, mostra como Carter trabalha de uma maneira subversiva a questão do Outro na narrativa. O conto focaliza e dá voz a Jeanne

Duval, a amante negra de Charles Baudelaire, e a musa inspiradora de seu ciclo de poemas, “Black Venus”, parte de *Fleurs du Mal*. Neste conto, Jeanne Duval é o “sujeito” da narrativa de Carter, como foi o “objeto” dos poemas de Baudelaire. O conto mistura uma série de meditações e especulações, com fragmentos de dados biográficos, e, até mesmo, com um verbete de dicionário sobre aves. Como figura histórica, Jeanne Duval é sempre definida em relação a Baudelaire e em subordinação quase total a ele. Carter tenta reverter estas prioridades, colocando Jeanne como centro do conto e sujeito de sua história. Baudelaire, por outro lado, é colocado como objeto, visto com irônico desdém por Jeanne: “o Paizinho não prestava atenção à música que sua sereia cantava; fixava os olhos negros, vivos e brilhantes, sobre a pele enfeitada da mulher, como se fosse um tolo, verdadeiramente extasiado” (p. 12). Jeanne é descrita nas primeiras páginas do conto como uma “*tabula rasa*” (p. 9), como se só existisse e fosse definida em relação a seu amante, sendo, portanto, menos que nada, uma negação de existência e identidades próprias:

“Ela demonstrou um enfado sarcástico durante a dança sensual inventada pelo Paizinho, observando, de um jeito entediado mas fascinado, os elaborados reflexos no teto de seus muitos cordões de contas de vidro que ele lhe havia dado. Ela parecia uma fonte de luz, mas era uma ilusão, brilhava somente porque, ao se extinguir, o fogo iluminava as jóias de fantasia que ele lhe havia dado. Embora o olhar dele a tornasse luminosa, a sombra dele a fazia mais negra do que ela era de fato, a sombra dele poderia eclipsá-la por completo” (p. 12).

Para enfatizar ainda mais a falta de um nome de família, de uma origem, existência e identidades próprias, a espoliação de uma língua e de uma cultura originais, o texto diz:

“Ao que parece, ninguém sabe em que ano Jeanne Duval nasceu [...]. Além de Duval, ela também usava os sobrenomes de Prosper e Lemer, como se isso não tivesse nenhuma

importância. O seu lugar de origem é um problema; os livros sugerem as ilhas Maurício no Oceano Índico ou São Domingos, no Caribe, faça sua escolha entre dois lados diferentes do mundo (seu país de origem é menos importante do que seria se ela fosse um vinho). [...] Privada dos portões de bronze de Benin, dos seios de ferro das amazonas da corte do rei do Daomé, da sabedoria esotérica da grande Universidade de Timbuctu [...]. Ela havia sido privada da história, era unicamente filha da colônia [...]. Era como se sua língua tivesse sido cortada e houvessem costurado uma outra, que não se ajustava bem” (p. 16-18).

Jeanne Duval oferece uma visão extrema da mulher como Outro, como um ser desconhecido, amedrontador e, ao mesmo tempo, fascinante; uma musa, um fetiche, uma fantasia erótica que se oferece como espetáculo, e não uma mulher real: “*A deusa do seu coração, o ideal do poeta, estava esplendidamente deitada na cama, num quarto sobriamente forrado de papel vermelho e preto; ele gostava que ela se tornasse um espetáculo, que oferecesse uma festa suntuosa para os olhos dele, que eram sempre mais gulosos que a barriga*” (p. 18).

Durante todo o desenrolar do conto, as vozes de Jeanne e de Baudelaire se confrontam, os discursos se chocam, e podem ser lidos como o lugar para a construção discursiva do gênero. A linguagem de Baudelaire representa o erotismo masculino, a linguagem poética do desejo sublimado do homem pela mulher, que funciona como musa e objeto de fantasia erótica, romântica e decadente. A linguagem de Jeanne, por outro lado, representa a visão objetiva da realidade, de sua posição como mulher negra, financeiramente dependente, um membro da sociedade colonial. O melhor exemplo deste contraste de práticas discursivas pode ser visto quando Baudelaire, romanticamente, evoca as belezas da vida numa ilha tropical: sua visão é a de um paraíso terrestre, “*onde papagaios rutilantes se balançam em árvores lustrosas*”, onde eles vão viver juntos e felizes, “*numa casa de sapé, com uma varanda coberta por uma trepadeira em flor*”. Jeanne, que expe-

rimentou a realidade da vida numa destas ilhas, expressa uma visão inteiramente diferente: “A praia de um amarelo ofuscante [...] o céu de um azul implacável [...] Moscas por toda a parte. Para comer, só bananas verdes, inhame e espetos de carne de cabra borrachenta para mastigar” (p. 10). Linda Hutcheon, em *The Politics of Postmodernism*, argumenta que o texto de Carter “tenta codificar e, depois, recodificar o ‘território colonizado’ do corpo feminino; ele é codificado como uma fantasia erótica masculina e, depois, recodificado em termos de experiência feminina”. Estendendo sua análise à questão dos discursos, Hutcheon afirma: “O texto é um complexo entrelaçamento dos discursos do desejo e da política, do erótico e do analítico, do masculino e do feminino” (p. 146).

Carter vai mais adiante no processo de suplementar o cânone e os textos tradicionais, trazendo para o centro a figura e a voz da mulher que habitava as margens da narrativa, ao acrescentar um final imaginário e irônico à história de Jeanne Duval: após a morte de Baudelaire, totalmente destruído pela sífilis, Jeanne vende manuscritos e roupas do poeta, e com esse dinheiro volta para sua ilha natal, abre um bem-sucedido bordel, vira uma respeitada M^{me} Duval, e continua, até a sua morte, a “distribuir entre os mais privilegiados da administração colonial, a um preço razoável, a verdadeira, autêntica e genuína sífilis baudelairiana” (p. 23). Neste conto, como em vários outros, Carter mostra como o erótico pode ser usado para explorar o papel de nossos discursos culturais e sociais na construção do Gênero, na representação do desejo e dos conflitos inerentes à identidade sexual.

Outro aspecto interessante deste conto é a mistura de paródia, tradução e reconstrução que Carter faz dos poemas de Baudelaire – e de outros textos dos poetas simbolistas franceses, como, por exemplo, de Verlaine – na criação da atmosfera outonal do seu conto. O tom nostálgico e melancólico de *Fleurs du Mal* é recriado nos primeiros parágrafos do texto de Carter de uma maneira extremamente poética:

“Tristes; como são tristes aquelas tardes de fim de outono, com seus tons róseos e violáceos meio esfumados; são de uma tristeza de cortar o coração. O sol se despede do céu em meio a camada sinuosas de nuvens de um brilho pomposo, a angústia penetra a cidade, uma sensação de amargo pesar, uma ansiedade pelo ano novo que se aproxima, é o tempo dos desejos impotentes, a estação do desconsolo” (p. 9).

Nesta recriação da atmosfera simbolista e de cunho impressionista que caracteriza a linguagem poética de Baudelaire, Carter presta, de certa forma, um tributo ao “*maior poeta da alienação*” (p. 18), mas faz em seu conto, também, uma crítica ao discurso colonialista, fetichista e fantasioso de Baudelaire, que condena Jeanne Duval à posição de “*um fetiche ambulante, selvagem, obscuro, aterrador*” (p. 20). A crítica de Carter ao discurso de Baudelaire pode ser vista, também, como uma crítica mais ampla ao discurso do imaginário ocidental colonialista, que fez – e ainda faz – do colonizado e, principalmente da mulher negra, um ser exótico, associado à sexualidade promíscua e depravada, em muitas representações artísticas e pseudocientíficas do século XIX.

O conto seguinte, “The Kiss”, é bastante condensado, uma fábula desenvolvida em apenas três páginas de extrema beleza e de rara sensualidade. As primeiras linhas descrevem, em imagens duras e concretas, as agruras dos invernos e verões nas planícies da Ásia Central. As linhas seguintes descrevem, em linguagem de tocante lirismo, onde predominam perfumes e cores, o mês de abril nesta região. Somos informados, então, de que estamos numa “*cidade autenticamente fabulosa*”, a legendária Samarkanda, onde, numa tumba de jade, jaz Tamburlaine, o flagelo da Ásia. O conto, usando de forma irônica fatos do presente, diz que: “*A Revolução prometeu, às camponesas Uzbek, roupas de seda e, pelo menos, esta promessa foi cumprida*”. O conto brinca todo o tempo com o real e o imaginário, o histórico e o lendário, quando descreve as mulheres vestidas em túnicas de

seda de cores brilhantes, “*que cintilam e ofuscam como uma ilusão ótica*” e que caminham resolutamente “*como se não vivessem numa cidade imaginária*” (p. 27). Como para enfatizar este jogo entre o real e o ilusório, o texto diz que as mulheres e seus maridos “*existem, em seu cintilante e inocente exotismo, em contradição concreta com a história*”. A mulher que vende lírios no mercado “*não parece saber que habita o tempo. Ou parece que ela espera que Sherazade perceba que uma aurora final já chegou e que, concluído o último conto, faça silêncio*” (p. 28). O conto de Carter, uma Sherazade pós-moderna, começa então a narrar um passado que se confunde com o presente, sem linhas de demarcação claras, onde um cabrito belisca o jasmim selvagem que se espalha pelas ruínas da mesquita construída pela bela esposa de Tamburlaine.

O ponto central do conto é que Tamburlaine – há muito ausente, lutando em guerras locais – está prestes a retornar e sua mulher deseja surpreendê-lo com a mesquita inteiramente pronta. Para finalizar um arco ainda incompleto, ela manda chamar um arquiteto e pede que ele termine o trabalho. O arquiteto promete fazê-lo, desde que a esposa de Tamburlaine lhe dê “*um beijo, um único beijo*” (p. 28). Descrita como virtuosa e esperta, a mulher vai ao mercado, compra uma cesta de ovos, tingem-os de cores diferentes, e faz o arquiteto prová-los para demonstrar que, apesar de aparentemente diferentes, todos os ovos têm o mesmo sabor e que o arquiteto pode ter, em vez dela, qualquer escrava e que a experiência será semelhante. O arquiteto propõe um outro teste: traz três recipientes cheios de um líquido transparente, parecendo água. A mulher de Tamburlaine bebe dos dois primeiros recipientes e eles realmente contêm água; quando ela experimenta o terceiro, tosse e cospe, pois o recipiente contém vodka e não água. Diz o arquiteto então: “*A vodka e a água parecem iguais mas têm um sabor inteiramente diferente. O mesmo acontece com o amor*” (p. 29).

A mulher de Tamburlaine beija o arquiteto, e ele retorna às obras e acaba a mesquita no dia em que Tamburlaine entre em Samarkanda, “*com seus exércitos e bandeiras, e com suas jaulas cheias de reis aprisionados*” (p. 29). Quando Tamburlaine procura sua mulher, esta se afasta e se nega a ela, porque “*nenhuma mulher voltará ao harém depois de ter provado vodca*” (p. 28). Depois de espancada por sua recusa e rebeldia, a mulher revela ter beijado o arquiteto, e Tamburlaine envia seus homens para matá-lo. Na mesquita, o arquiteto, de pé em cima do último arco completado, “*quando os vê chegar, cria asas, e voa para a Pérsia*”. O conto termina com uma volta ao presente e uma especulação: se fosse viva, a mulher de Tamburlaine faria hoje o que todas as outras mulheres fazem em Samarkanda, faria tranças nos cabelos e compraria legumes na feira para o jantar do marido. Em seguida, o conto faz uma outra especulação a respeito da mulher de Tamburlaine e estabelece uma ligação com a cena presente: “*Depois que fugiu dele, talvez ela tenha aberto um negócio no mercado. Talvez tenha passado a vender lírios lá*” (p. 29). O conto, uma fábula sobre o desejo, a força da experiência sexual como elemento gerador da coragem para o confronto com a autoridade e violência patriarcais, é relatado com as estratégias da narrativa oral, com poderosas imagens evocativas, que baseiam o seu apelo nos sentidos visual e olfativo. O elemento mágico, presente nas asas que brotam no arquiteto, a circularidade do tempo, a própria moral da história são elementos presentes em muitas narrativas deste gênero. Mas, neste conto, abre-se a possibilidade de a mulher de Tamburlaine não ter sido morta por sua transgressão, de poder reconstruir sua vida, e de saber que quem prova da “vodca” não volta ao harém, ou seja, quem experimenta a liberdade, a aventura e o amor não retorna a uma vida de submissão à autoridade do tirano. Nesta breve fábula, Carter reescreve o destino habitual das mulheres nas fábulas tradicionais de maneira extremamente lírica, evocando a violência da sociedade patriarcal de Samarkanda através da imagem das tuli-

pas que “*desabrocham em flores como grandes bolhas de sangue*” (p. 28).

No conto seguinte, “Our Lady of the Massacre”, Carter parodia *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flandres*, obra de Daniel Defoe, publicada em 1722. Na introdução a uma das mais recentes edições de Moll Flandres, a crítica feminista-psicanalítica Juliet Mitchell argumenta que um dos intuitos de Defoe ao escrever esta obra foi mostrar “*sua preocupação com a mudança do papel da mulher no capitalismo burguês*” (p. 12). Se aceitarmos esta argumentação de Mitchell, veremos, então, que o conto de Carter demonstra, de forma bem mais explícita, como o papel da mulher é definido pela sociedade em que ela vive. A protagonista do conto não tem um nome próprio, melhor dizendo, ela se recusa a se nomear ou a se nomeada no texto por seu nome verdadeiro: “*Meu nome não tem a menor importância, pois usei vários nomes **no Velho Mundo**, os quais não quero mencionar agora; tive, também, meu nome **entre os selvagens**, sobre o qual não quero falar; e, agora, tenho outro nome **neste lugar**; portanto, meu nome não tem nada a ver com minha vida ou minha natureza*” (p. 33).

Para sobreviver aos infortúnios que a vida de mulher pobre e órfã no século XVII coloca no seu caminho, a protagonista do conto é obrigada a mudar continuamente de personalidade, alterando repetida e habilmente sua própria história e seu nome, à medida que o destino a leva de Lancashire a Londres, depois às colônias do Novo Mundo, à vida numa tribo de índios e, finalmente, a uma vila de devotos protestantes. Neste périplo, a personagem e narradora muda, também, seus papéis sociais: de criança órfã ela passa a criada para todo tipo de trabalho, a prostituta, a ladra, a criminosa exilada na Virgínia, a esposa de um guerreiro indígena, a pecadora arrependida e, finalmente, a Nossa Senhora do Massacre. Entendendo que sua sobrevivência depende de sua capacidade de adaptar-se às demandas da sociedade onde se encon-

tra, a protagonista do conto rapidamente consegue adequar-se às circunstâncias de suas diversas experiências. Quando levada à presença do ministro protestante, ela finge ter sido capturada pelos índios, quando na realidade havia procurado a vida entre eles por sua própria vontade: “o *Ministro*, que me diz para dar graças a Deus por eu ter sido salva das mãos dos selvagens e me manda pedir Seu perdão por ter me afastado de seu caminho. Seguindo seu conselho, caí de joelhos, pois vi que o arrependimento é de praxe por estas bandas, e quanto mais mostrasse arrependimento, melhor seria para mim” (p. 47).

Indagada quanto a seu nome, ela diz chamar-se Mary – nome de sua antiga patroa em Lancashire –, e acaba sendo conhecida na vila como a Nossa Senhora do Massacre, em referência à matança da tribo dos índios entre os quais vivia. Enfatizando ironicamente a circularidade de sua história, a protagonista diz:

“Eu esfregava o chão da casa do Ministro, preparava as refeições, lavava a roupa e, por mais que o ministro jurasse que tinham vindo a este lugar para construir a **Cidade de Deus no Novo Mundo**, eu era a mesma criada para todo tipo de trabalho que tinha sido em Lancashire e não havia lugar para uma prostituta entre a **Comunidade dos Santos**, se eu tivesse vontade de voltar à minha velha profissão. Mas eu não podia nem queria isto; os índios tinham acabado com esta possibilidade, quando me marcaram para todo o sempre como **uma boa mulher**” (p. 48).

Diferentemente da Moll Flandres de Defoe, que passa o resto da sua vida em prosperidade e penitência por seus erros no passado, o final do conto de Carter deixa o destino de sua protagonista em aberto, pois, pela primeira vez ela se recusa, de maneira ainda tímida e furtiva, a aceitar o destino que a sociedade local tenta lhe impor: ela consente que batizem o filho que teve com o guerreiro indígena, aceitando o nome cristão que lhe é dado, mas diz que, quando sozinha com ele, “*não vai chamá-lo pelo nome que o Ministro lhe deu, e*

vai continuar a falar com ele na língua indígena” (p. 47); ela se recusa, também, a desposar o homem escolhido para ela e, desta forma, marca sua rebeldia em relação à comunidade em que vive. Parodiando uma obra clássica da literatura, Carter inscreve novos elementos na história de sua protagonista, explora e denuncia a necessidade da vivência de papéis, e problematiza o papel da mulher na sociedade ainda mais ironicamente do que o texto original de Defoe.

Em “The Cabinet of Edgar Allan Poe”, Carter recria, de maneira fictícia e com elementos góticos e grotescos, muito ao gosto do autor, a infância de Poe, a fim de descobrir a mãe “escondida no armário”, mãe repetidamente negada e reprimida pelo personagem/autor, mas que persistentemente retorna nos pesadelos, fobias e obra de Edgar Allan Poe. Para Carter, os fatos mais importantes da infância de Poe estão ligados à circunstância de sua mãe e seu pai terem sido atores – “*Há uma história de dramaticidade em sua família*” (p. 51) – e de ambos terem morrido antes de Poe completar três anos. Clare Hanson, em “Each Other: Images of Otherness in the Short Fiction of Doris Lessing, Jean Rhys and Angela Carter”, argumenta que a sensibilidade e a sexualidade de Poe foram marcadas pelo fato de ele ter “sido exposto em tenra idade a dois lados irreconciliáveis da feminilidade” (p. 80); por um lado, observando sua mãe “construindo” seus belos papéis femininos (e, algumas vezes, masculinos) no palco, através de perucas, maquiagem e roupas de época, despertando aplausos da platéia e admiração em Poe; por outro lado, testemunhando os fatos biológicos da vida da mulher, vendo o sofrimento da mãe durante o nascimento de sua irmã mais nova – que ele e o irmão presenciaram –, de seu esforço para amamentar a criança, e da devastação causada pela tuberculose que a levou à morte, fatos que criaram em Poe indizível horror ao lado concreto da feminilidade.

O conto de Carter utiliza elementos biográficos para recriar estes anos da vida de Poe, mas sua imaginação preen-

che as lacunas da história do autor, detendo-se muito especialmente na figura materna como fonte da angústia e melancolia que marcaram a vida e a obra de Poe, e que definiram sua relação conflituosa com as mulheres. A “mulher real” para Poe torna-se infinitamente desejada e, ao mesmo tempo, infinitamente assustadora, funcionando como um símbolo do desejo, sempre em mutação e fora do seu alcance. Referindo-se à face da mãe, maquiando-se diante do espelho para entrar em cena, Poe recorda-se: “*As velas transformavam em altar profano o espelho no qual sua face fugidia ondulava como se fosse um peixe mágico. Se você pudesse segurar esta imagem, ela transformaria seus sonhos em realidade, mas Mãe escapava através de todas as redes nas quais o desejo tentava capturá-la*”. Lembrando-se do nascimento da irmã, Poe diz que as mulheres “*possuem dentro delas um grito, uma coisa que precisa ser extraída [...], mas esta é uma lembrança muito difusa e só reaparece nas vagas formas de um terror não-mencionável, quando se apresenta a possibilidade de um contato carnal*” (p. 80).

Da complicada patologia da vida emocional e sexual de Poe, um fato está sempre presente nas biografias sobre o autor: o medo do feminino, particularmente do corpo feminino. Em *Powers of Horror: an Essay on Abjection*, Julia Kristeva tem uma hipótese sobre a abjeção que é particularmente aplicável aos sentimentos de Poe, representados em sua obra. Para Kristeva, o momento de abjeção é aquele no qual a criança (ainda não constituída como sujeito) começa o seu movimento de separação da mãe. Se este processo não for completado ou for prejudicado de alguma forma, a criança ficará presa a esta abjeção, impedida de fazer a separação da mãe. Neste caso a criança/adulto deslocará esta abjeção/rejeição para outras figuras, que inspirarão medo ou repulsa, recriando assim o sentimento original de abjeção. Além disso, para Kristeva, a abjeção é marcada pela ambigüidade, pois o sujeito se sente, ao mesmo tempo, atraído e repelido por seu objeto de desejo (p. 9). Kristeva afirma que “*a imagem máxima da abje-*

ção é o cadáver” (p. 4), argumento que assume uma especial relevância na consideração da vida e obra de Poe. Em “The Cabinet of Edgar Allan Poe”, Carter descreve Virginia Clemm, a noiva-criança de Poe, da seguinte maneira: “Sua pele era branca como o mármore e seu nome era – pode acreditar! – ‘Virginia’, um nome que tinha tudo a ver com sua melancolia de expatriado e também com a situação dela, pois a noiva-criança permaneceria virgem até sua morte. [...] ela não tinha sempre parecido com um cadáver ambulante? Mas um cadáver bonito, tão bonito” (p. 59). Neste conto, que pode ser considerado um metatexto, uma reflexão sobre um dos autores de maior influência na obra de Carter, o gótico e o grotesco, estilos usados magistralmente por Poe, são utilizados na discussão/representação da sexualidade e da construção de uma identidade sexual, não apenas de Edgar Allan Poe, mas de todos nós.

Em “Ouverture and Incidental Music for *A Midsummer Night’s Dream*”, Carter presta um irreverente tributo a Shakespeare, escrevendo um tipo de pré-script para a famosa peça shakespeariana. Carter nos faz sentir como se a peça original tivesse um subtexto que teria sido suprimido na versão final, e nos oferece uma visão mais rude e sexualizada do mundo das fadas, elfos e duendes. O conto centra-se no mundo e nos seres sobrenaturais dos bosques, onde reinam Oberon, Titânia e sua corte. No conto de Carter, não há seres humanos, com exceção de um hermafrodita dourado e exibicionista, que abre a história de maneira bastante informal, dizendo: “Me chamem de o Herm Dourado” (p. 65), e que assim se descreve: “Eu sou Herm, abreviatura de **hermaphrodite verus**, um testículo, um ovário, metade de cada órgão, mas todo completo e mais, muito mais, que a soma de minhas partes”. É este ser hermafrodita que desencadeia toda a confusão na corte de Oberon e Titânia, pois todos o desejam, inclusive o grotesco Puck. Na peça de Shakespeare, o pomo da discórdia entre Oberon e Titânia é “um adorável menino, roubado de um rei indiano”, que serve de membro da comitiva de Titânia,

despertando o ciúme e o ódio de Oberon, que quer o menino para si. “*Desinformação. A versão patriarcal*” (p. 66), diz Herm, na versão de Carter.

O que fica sexualmente implícito na peça de Shakespeare, é explicitado no conto de Carter. A presença de Herm desestrutura o reino mágico dos bosques, pois todos querem o dourado ser hermafrodita para satisfação de seus propósitos sexuais. Herm, entretanto, como verdadeiro objeto do desejo, não se deixa seduzir ou capturar por nenhuma das artimanhas destinadas a prendê-lo: “*Desconheço o que seja o conceito de desejo*” (p. 75). Finalmente, todos os seres mágicos reconhecem a impossibilidade de seduzirem Herm e este volta a ter paz, dormindo embalado pelo canto das fadas dos bosques, um pouco desafinado, pois todas parecem ter um resfriado. O conto de Carter termina onde a peça de Shakespeare tem seu início: “*A orquestra põe de lado seus instrumentos. A cortina se abre. A peça começa*” (p. 76).

Além de tornar bem mais explícito o lado sexual do confronto entre Oberon e Titânia e de fazer de Puck um verdadeiro sátiro, Carter brinca com os personagens de *A Midsummer Night's Dream*, sugerindo que a tradição teatral transformou seres enormes e grosseiros – “*Seu próprio nome, Titânia, mostra que ela descende da raça dos gigantes Titãs*” (p. 72); “*Oberon, senhor da noite e do silêncio, [...] sua longa cabeleira nunca viu uma tesoura [...], sua face sem um fio de cabelo, exceto pelas grossas sobrancelhas que se juntam no meio da testa*” (p. 75) – em delicadas e diminutas criaturas, e que os bosques que habitavam eram bem mais complexos e desagradáveis – “*chuva, chuva, chuva, chuva*” (p. 65) – do que a cena teatral shakespeariana nos deixa entrever. Carter parece querer dizer que este é o lado real da fantasia, e seu conto, embebido e encharcado (literalmente) em chuva e esperma, não nos deixa esquecer de que ele, como a peça shakespeariana, é produto construído e marcado por seu tempo e sua ideologia, principalmente pelas questões derivadas da sexualidade.

Em “Peter and the Wolf”, Carter reescreve não somente o conto popularizado por Prokofiev como nos oferece um relato de base psicanalítica do processo de formação e socialização do indivíduo. No conto de Carter, uma jovem da aldeia casa-se com um lenhador das montanhas. Durante um rigoroso inverno, lobos invadem a cabana, matam e devoram o lenhador, deixam intacto o cadáver da jovem mãe, que, aparentemente havia morrido de parto, e levam com eles o bebê. A família da mulher morta leva seu corpo para enterrá-lo na aldeia, e ninguém tem notícias do bebê desaparecido. Anos mais tarde, Peter, um jovem da mesma família e que seria primo da criança desaparecida, ao fazer sete anos sobe às montanhas com seu pai para levar o rebanho de cabras a novos pastos. Lá, nos altos rochedos, ele vê pela primeira vez aquilo “*que lhe haviam ensinado a temer sobre todas as coisas*” (p. 79), um bando de lobos. A curiosidade o faz examinar os lobos, cuidadosamente e, para sua surpresa, um dos lobos era “*um prodígio, um lobo sem pêlos, andando de quatro como os outros faziam, mas totalmente destituído de pêlos, a não ser os que lhe cresciam em volta da cabeça*” (p. 80).

A história contada por Peter não merece crédito entre os outros pastores, e seu próprio pai lhe dá uns cascudos e o manda de volta para casa. A única pessoa que acredita em Peter é a velha avó – “*Havia uma garotinha com os lobos, vovó, [...] uma garotinha mais ou menos da minha idade, pelo tamanho que tinha*” (p. 80) –, que pede a ele que a leve ao local onde viu o bando de lobos. Na manhã seguinte, Peter e a avó sobem até onde os pastores se encontram e convencem o grupo a procurar as pegadas dos lobos. Logo eles descobrem a matilha e aprisionam a garota-lobo, matando a mãe-lobo que tenta protegê-la. Levada para a casa da família, a garota é desamarrada e reage violentamente: “*era como se tivessem deixado um demônio à solta*”. Os membros da família fogem para o celeiro, mas Peter e a avó correm para a porta para trancá-la e impedir a fuga da garota. Sozinha na grande sala/cozinha, sempre de quatro, ela derruba e quebra tudo que encontra

em seu caminho, investigando com suas narinas todos os cheiros novos para ela: “*O tempo todo ela rosnava, grunhia e emitia sinais de pânico; [...] várias vezes ela evacuava involuntariamente, até que a sala/cozinha começou a cheirar como uma privada*” (p. 82). Depois, parecendo ter desanimado da luta, a garota começa a uivar e, finalmente, seus uivos são respondidos pela matilha, que desce a montanha, arrebenta a porta da casa e resgata a garota-lobo, que foge com os lobos para as altas montanhas. A narrativa de Carter acompanha até este ponto o conto divulgado por Prokofiev, mas a partir daí faz uma análise psicanalítica que não existe na versão original.

Embora a estadia da garota-lobo entre os membros da família tenha sido extremamente breve, ela marca de forma indelével seu primo Peter. A crença do menino na ordem tradicional das coisas, nas normas estabelecidas pela família e sociedade em que vive, nas regras da igreja que frequenta, fica profundamente abalada por este encontro com o Outro, com a mais completa alteridade, uma diferença que ele, aos sete anos, profundamente assustado, codifica em termos da diferença de sexo:

“O coração de Peter deu um pulo, um salto, e ele teve a sensação de estar caindo; não tinha consciência de seu próprio medo porque não podia tirar os olhos da pequena fenda que mostrava o sexo da garota-lobo, perfeitamente visível para ele por ela estar sentada acocorada. [...] A pequena fenda exercia um absoluto fascínio sobre ele. [...] Ele teria dado tudo para voltar no tempo, para ter dado um grito quando viu os lobos, para nunca tê-la visto” (p. 83-84).

Peter decide estudar e levar uma vida piedosa e penitente, mas sua experiência com a garota-lobo atormenta seus sonhos. Mais tarde, aos catorze anos, Peter é convencido pelo padre local a tentar a vida num seminário e a se ordenar padre. Com a concordância da família, ele parte para o seminário, mas: “*Apesar de sua sofreguidão para se jogar no mun-*

do branco de penitência e devoção que o aguardava, ele se sentia ansioso e perturbado por razões que nem mesmo conseguia entender” (p. 85).

Numa madrugada fria, Peter desce ao rio para beber água e lavar o rosto e, subitamente, vê a garota-lobo na outra margem do rio, desta vez, já adolescente, coberta por pêlos nas pernas, braços e barriga e envolta em uma longa cabeleira. Sua natureza selvagem é afirmada quando ela não consegue reconhecer-se no reflexo produzido nas águas do rio:

“Ela nunca poderia saber que o reflexo abaixo dela no rio era de sua própria figura. Ela não sabia que tinha uma face; ela nunca tinha sabido que tinha uma face e, por este motivo, sua própria face era o espelho de uma espécie de consciência diferente da nossa, da mesma forma que sua nudez, sem inocência ou exibicionismo, era a mesma de Adão e Eva antes da Queda. Ela era cabeluda como a Madalena no deserto, mas o arrependimento não fazia parte de sua consciência. [...] Ela sacudiu a pelagem molhada e os dois filhotes colaram as bocas nas tetas pendentes da mãe” (p. 86).

Peter chora de emoção e tenta atravessar o rio para se juntar à garota-lobo e seus filhotes, mas eles se afastam rapidamente. A cena mostra que a ameaça que a garota-lobo oferece não é, estrita ou primordialmente, de ordem sexual. Ela representa um desafio à ordem do humano, quando consegue passar inteiramente para a ordem do animal, possuindo uma espécie de consciência diferente da nossa, como diz o texto. Teóricos como Freud e Lacan diriam que o sujeito não adquire uma identidade ou um lugar na linguagem até que seja capaz de se diferenciar dos outros. No conto de Carter, entretanto, é o supostamente socializado observador que se sente ameaçado, reconhecendo-se exilado, não podendo partilhar da *“maravilhosa e particular graciosidade”* de sua prima e de seus filhotes. Peter desiste de entrar para o seminário, reconhecendo que: *“O que ele faria no seminário agora?”*

Porque agora ele sabia que não havia nada a temer. Experimentara a vertigem da liberdade” (p. 86). Num final aberto, típico das narrativas de Carter, Peter escolhe o caminho da cidade e “*caminha desajeitadamente, rumo a uma outra história*” (p. 87). Liberto das amarras da narrativa tradicional, Peter é agora sujeito de sua própria história, podendo escolher livremente seu destino.

“The Kitchen Child” é um conto curto e hilariante, que, nas palavras de Lorna Sage em *Angela Carter*, “*parodia um conto popular de autor desconhecido, em forma de **pastiche***” (p. 45). O narrador, um bem-humorado bastardo, se orgulha de ter sido concebido “*enquanto um suflê se erguia no forno. Um suflê de lagosta, muito refinado, vinte e cinco minutos em forno de temperatura média*” (p. 91). Sua mãe, cozinheira renomada e de amplas proporções, não chega nem a identificar o “*par de mãos que agarrou sua cintura [...]. Só Deus sabe aonde ele conseguiu chegar, mas o efeito causado foi ela misturar todos os outros ingredientes nas claras em neve, jogar o suflê no forno e bater a porta*”. Mais tarde, quando o filho a interroga sobre a identidade do pai, ela responde despreocupadamente: “*Nunca pensei em perguntar. Eu estava preocupada com o fato de ter batido a porta do forno e feito o suflê murchar*”. Conhecido como “a criança da cozinha”, o narrador chega à conclusão de que a cozinha é praticamente seu progenitor. “*Concebido sobre a mesa da cozinha, nascido no chão da cozinha*” (p. 92), aprendendo a ler em livros de receitas – “*A para aspargos, B para bife, C para cenoura...*” (p. 95) –, ele acaba se tornando um grande *chef*. Mas a questão de sua paternidade fica em suspenso, pois, dos hóspedes presentes na casa dos patrões no fim de semana em que foi concebido, só o *valet* de um duque francês parece ter a possibilidade de ser seu pai. Os anos se passam e, numa outra temporada de caça, o duque retorna com seus criados à casa onde trabalham o nosso narrador e sua mãe. Como nenhum dos criados do duque parece corresponder ao jovem impetuoso que seduziu sua mãe, o narrador vai procurar o próprio duque e conta

toda a história da sedução da mãe e de seu nascimento. O duque se oferece para repetir a cena e fica absolutamente deslumbrado pelo comportamento intempestivo da cozinheira, que não hesita em acertar sua cabeça com uma colher de pau, para evitar um desastre culinário. O duque revela ser o verdadeiro pai do narrador, que, entretanto, prefere manter sua ilegitimidade e dedicar-se à sua profissão. A mãe parte com o duque para a França e ele assume a cozinha, a qual considera sua herança natural. Revertendo todas as expectativas do conto tradicional, o protagonista/narrador abre mão do nome e da fortuna de um nobre para ser dono de seu próprio destino, chegar a ser o mais famoso *chef* da Inglaterra. Numa espécie de antimoral, Carter parece afirmar que a escolha pela ilegitimidade deve ser considerada como sábia, pois permite ao narrador exercer sua verdadeira vocação, coisa que não poderia fazer como filho de um rico e aristocrático duque francês.

“The Fall River Axe Murders” é um dos contos mais conhecidos desta coleção. Ele reescreve a história da assassina americana Lizzie Borden, que matou o pai e a madrastra com inúmeros golpes de machado. O conto é habilmente construído e focaliza a manhã que antecedeu o assassinato do Sr. e da Sr^a Borden. O assassinato em si não é descrito no conto, já que Carter parte do princípio de que todos sabem do sangrento acontecimento, e prefere revelar o que a tradicional versão da história mantém escondido. Carter prefacia o conto com uma canção popular que diz: “*Lizzie Borden com um machado / Deu quarenta machadadas em seu pai / Quando viu o que tinha feito / Deu quarenta e uma em sua mãe*” (p. 100). Com este início, o leitor fica ciente de duas coisas: da violência cometida e do *status* quase folclórico de Lizzie Borden. O conto de Carter caracteriza-se por construir uma atmosfera de grande claustrofobia física e psíquica – todos os cômodos da casa sem corredores dos Borden são cheios de portas e todas as portas estão trancadas: “*Uma casa cheia de portas trancadas que se abrem apenas para outros cômodos com ou-*

tras portas trancadas, pois, no andar de cima e no de baixo, todos os cômodos levam uns aos outros, como num labirinto de pesadelo” (p. 107).

O conto de Carter apresenta também um estudo psicanalítico dos efeitos do tédio e da repressão sobre Lizzie Borden. Carter traça as origens da frustração de Lizzie a duas fontes consideráveis. A primeira está ligada à severidade, miserabilidade e idiossincrasias do Velho Borden, que controla a vida da família com mão de ferro: *“À noite, para poupar querosene, ele se senta em plena escuridão. Rega as pereiras com sua própria urina; não desperdice, não passe necessidade [...]. Lamenta o desperdício de bom estrume orgânico que some no vaso sanitário. Gostaria de cobrar das baratas o aluguel da cozinha”* (p. 111). A segunda está relacionada à cultura repressiva da Nova Inglaterra no século XIX; como mulheres solteiras e membros da classe média local, Lizzie e sua irmã Emma estão condenadas a uma forma extremamente limitada de existência: todos os seus dias começam e terminam da mesma maneira, com o vestir de roupas consideradas apropriadas para as tarefas domésticas e para os trabalhos de caridade, com os quais as jovens locais passam o tempo: *“‘Jovens’ é, naturalmente, um termo cortês. Emma tem bem mais que quarenta anos e Lizzie está nos trinta, mas nenhuma das duas casou e, portanto, vivem na casa do pai, onde permanecem num estado de infância prolongada e fictícia”* (p. 108).

Lizzie é dada a transes sonambúlicos, a sentimentos paranóicos, a violentos pesadelos, que são do conhecimento da família e dos amigos. Embora Lizzie seja a filha querida do Velho Borden, ele não hesita em matar os pombos de estimação de sua filha com o machado que será usado em seu próprio assassinato. Abby, a madrasta, gostaria de comer uma torta recheada com os pombos, mas a criada se recusa a fazer isto com os pombos de Lizzie. Quando a jovem chega em casa e vê a confusão de penas e sangue não derrama uma lágrima, mas começa a planejar o assassinato do Velho Bor-

den e de Abby. Ela experimenta o peso do machado e tenta sem sucesso comprar ácido prússico para envenenar toda a família. Na manhã do assassinato do pai e da madrasta, toda a cidade de Fall River se sente afetada pelo calor inclemente do verão: “*Quente, quente, quente [...] já bem cedo pela manhã, antes do apito da fábrica, mesmo a esta hora, tudo parece tremular e palpitar sob o ataque de um sol esbranquiçado e feroz, alto no ar totalmente parado*” (p. 103). Nessa mesma manhã, Lizzie coloca todas as camadas de roupas exigidas pelos padrões de decência da Nova Inglaterra. Menstruada, ela sente-se enjoada, a barriga parece apertada por um torno, mas, mesmo assim, se obriga a passar todos os seus lenços, até chegar a hora em que desce ao depósito de lenha para pegar o machado com o qual cometerá os assassinatos. Emma está fora, visitando amigos em New Bedford, e escapará de ser morta. Carter não descreve em seu conto, como já foi mencionado, o assassinato do Velho Borden e de Abby. A ação do conto, que se move livremente entre presente, passado e futuro, termina com o som do despertador da empregada: “*O dia deles, o dia fatal dos Bordens, tremula à beira do seu início. Lá fora, no alto, no ar que já queima, olhe! O anjo da morte se aninha numa árvore próxima ao telhado*” (p. 121). O conto não justifica a ação violenta de Lizzie Borden, mas consegue situar os assassinatos num contexto de pressão e repressão que faz com que o ato de Lizzie não pareça o resultado de um momento de insanidade – como foi amplamente alegado na época –, mas a vingança premeditada de uma criatura forçada pela família e pela sociedade a reprimir sua individualidade e seus desejos e a ter que se conformar com as normas e padrões impostos pelo sistema.

Nos contos de *Black Venus*, Angela Carter não esconde suas influências literárias, sua admiração por diferentes autores e tradições. Ela as expõe abertamente, as desconstrói, as sabota, as reconstrói de uma nova forma, de um outro ângulo. Ela toma textos que conhecemos, fragmenta-os, rear-

ruma-os, faz novas combinações, e os transforma em algo novo e profundamente original. Salman Rushdie, em sua “Introdução” a *Burning Your Boats: the Collected Stories*, diz que Angela Carter “*abre uma velha história para nós como quem abre um ovo e descobre, lá dentro, a nova história, a história-do-agora, que nós todos desejamos escutar*” (p. XIV). Creio que Rushdie resume nesta imagem o processo de releitura/reescritura como prática de reapropriação que caracteriza os textos de Angela Carter em *Black Venus*.

BIBLIOGRAFIA

- BELSEY, Catherine & MOORE, Jane. *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. New York: Blackwell, 1989.
- CARTER, Angela. *Black Venus*. London: Chatto & Windus, 1985.
- _____. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Harmondsworth, Penguin, 1979.
- DEFOE, Daniel. *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. Harmondsworth, Penguin, 1984.
- DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Writers*. Bloomington, Indiana UP, 1985.
- HANSON, Clare. “Each Other: Images of Otherness in the Short Fiction of Doris Lessing, Jean Rhys and Angela Carter”. *Journal of the Short Story in English*, n. 10, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *Irony’s Edge: the Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1995.
- _____. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982. Tradução para o inglês de Leon Roudiez.
- MILLER, Jane. *Seductions: Studies in Reading and Culture*. London: Virago, 1990.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Indiana UP, 1987.
- RICH, Adrienne. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, in: *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: Norton, 1979, p. 33-49.

RUSHDIE, Salman. *Burning Your Boats: the Collected Stories*. New York: Henry Holt, 1995.

SAGE, Lorna. *Angela Carter*. Plymouth, Northcote House, 1964.

ABSTRACT: *In Black Venus, Angela Carter appropriates texts from Western literature, re-reads and re-writes them from a feminist standpoint, establishing a dialogue with the original works, problematizing previous literary forms, and inscribing voices which had been silent/silenced in canonical texts.*

Keywords: *Contemporary short stories in English, postmodern narrative strategies, women writers.*

PORTINARI LEITOR*

Annateresa Fabris**

RESUMO: Como ilustrador Portinari distingue-se por uma leitura da obra fiel ao espírito do autor. É o que comprovam as ilustrações realizadas para obras de Machado de Assis, Cervantes e Staden, nas quais se percebe uma profunda identificação entre texto e imagem.

Palavras-chave: ilustração moderna, Portinari, Machado de Assis, Cervantes, Staden.

1 – DE MACHADO DE ASSIS

Arte “em forma de livro”, nos dizeres de Riva Castleman,¹ a colaboração entre artistas plásticos e escritores tem sido uma constante no século XX. Para tanto, foi necessário vencer a resistência dos bibliófilos, que não apenas davam preferência à tradicional técnica da xilogravura, como olhavam com desconfiança o trabalho dos pintores, que tomavam liberdades “incompatíveis com aquele ‘acabado’ que faz a beleza do livro ilustrado”.²

(*) Texto originalmente publicado no catálogo da exposição *Portinari leitor* (São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1996).

(**) Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da ECA-USP.

(1) *Artistas modernos enquanto ilustradores*. Nova Iorque, Museu de Arte Moderna, 1981, p. 18.

(2) A Vollard, *Ricordi di un mercante di quadri*. Torino, Einaudi, 1978, p. 221.

Inaugurada pela parceria Goethe/Delacroix (*Fausto*, 1828), a moderna concepção de ilustração ganha reforço no começo do século XX, quando as vanguardas históricas contrapõem aos produtos anônimos da indústria editorial aquelas “criações pessoais” que resultam do trabalho conjunto do artista, do escritor e do diagramador. Surgem inclusive editoras especializadas nesse tipo de produção, como é o caso de Vollard (*Parallèlement* de Verlaine/Bonnard, 1900; *As Flores do Mal* com ilustrações de Émile Bernard, 1914); Kahnweiler (*L'Enchanteur Pourrissant* de Apollinaire/Derain, 1906); a Cranach Presse, fundada em Weimar em 1913, de acordo com os princípios da tradição gráfica inglesa dos fins do século XIX (*As Êclogas* de Virgílio/Maillol, 1927); Skira (*As Metamorfoses* de Ovídio/Picasso, 1931); The Limited Editions Club, cuja publicação mais ambiciosa é o *Ulisses*, ilustrado por Matisse, mais de acordo com a visão de Homero do que com aquela de Joyce (1935).

A diferença entre a atitude do artista e aquela do ilustrador é definida por Riva Castleman a partir da contraposição entre “iluminar” e “ilustrar”. Se, no caso do ilustrador, a relação entre palavra e imagem é sobretudo descritiva, o artista, ao contrário, busca essencialmente um resultado estético. Ou seja, a “iluminação dos sentidos e sentimentos de uma estória enriquece enormemente a experiência de se formar imagens mentais, a qual uma ilustração literal poderia efetivamente abafar. Portanto, embora a ilustração de textos seja a contribuição do artista aos livros, o que torna tão marcantes os exemplos mais destacados desta atividade é o diálogo equilibrado estabelecido entre as duas formas criativas. Quando o autor e o artista trabalham juntos, ou quando o artista também é o autor, geralmente ocorre uma grande harmonia entre intenção e resultado”.³

⁽³⁾ *Artistas modernos enquanto ilustradores*, cit., p. 17.

É essa visão moderna de “iluminador” que Lúcia Miguel Pereira oferece de Portinari, ao resenhar, em agosto de 1944, o lançamento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. Fundada em 1943 por iniciativa de Raymundo Ottoni de Castro Maya,⁴ a Sociedade lança no ano seguinte sua primeira publicação, resultado da leitura que o pintor faz da obra de Machado de Assis.

Os termos usados pela crítica são bem sintomáticos da atitude moderna de Portinari, posto que faz referência à “interpretação de uma arte pela outra”, à “demonstração de sua equivalência”. A descrição do procedimento adotado pelo pintor dá claramente a idéia daquele diálogo de que fala Riva Castleman. Lúcia Miguel Pereira mostra um Portinari que “procurou, antes de mais nada, entender o modo de ser de Machado de Assis, penetrar-lhe o espírito, assimilar-lhe os processos de composição; foi um estudo lento, paciente, minucioso, de que resultou a sua perfeita identificação com o romancista. O pintor, que não recua diante de deformações ousadas e exuberantes efeitos de coloridos, fez-se delicado, sóbrio, comedido, adotando a economia de traços do autor, sem contudo nada sacrificar da sua personalidade. Portinari, refreado por Machado, é sempre Portinari, como Machado, plasticizado por Portinari, é sempre Machado. Combinam-se, completam-se, mas não se confundem”.

Verdadeiro intérprete de Machado de Assis, Portinari proporciona com suas ilustrações uma “análise crítica” do romance. Dele conserva “a atmosfera, aquele misto de compostura e libertinagem intelectual, de ironia puxando para a amargura, e graça de uma elaborada simplicidade, de tédio e amor à vida”. Para ser fiel ao escritor, o pintor “restringiu, ou melhor, dirigiu a sua imaginação, fazendo uma re-criação,

⁽⁴⁾ Para dados ulteriores sobre a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, ver: C. H. Knychala, *O livro de arte brasileiro*. Rio de Janeiro, Presença; Brasília, INL, 1983, p. 75-78, 92-96, 109-111.

coisa mais difícil, e no caso mais valiosa, do que a criação espontânea”.⁵

Memórias Póstumas de Brás Cubas resultou num livro de 316 páginas, com 7 águas-fortes de página inteira, 25 retratos e 53 desenhos a nanquim, escolhidos a partir de inúmeros estudos feitos pelo artista.⁶ O interesse de Castro Maya em conseguir uma publicação requintada e de boa qualidade é testemunhado por várias cartas encaminhadas ao artista, que realiza o trabalho em Brodósqui no inverno-primavera de 1943. A questão da identificação dos personagens, discutida em diversas cartas, dá bem uma idéia do cuidado que cerca o planejamento do livro. A 20 de setembro, escreve Castro Maya:

“Com referência aos personagens lembramos também que talvez fosse melhor identificá-los com o nome, pois a simples colocação em algum caso é capaz de trazer confusão. Eu penso que tínhamos falado em pôr o nome no índice, mas estas páginas em clichê não levam número!!

Qual tua opinião? Se formos colocar o nome com que tipo de letra? Penso que em letra de forma não ficaria bem só em manuscrito, mas isto deveria ser com sua letra...”

A questão volta a ser discutida a 24 de setembro até ganhar uma definição a 14 de outubro. Dando conta de uma reunião da Comissão Executiva da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, Castro Maya comunica a seguinte decisão a Portinari:

⁽⁵⁾ L. Miguel Pereira, “Machado de Assis e Portinari”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1944.

⁽⁶⁾ A tiragem do livro é de 119 exemplares: 100 para os sócios e os restantes distribuídos de acordo com o artigo II dos Estatutos da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. Em 1979, por encomenda da Rede Globo, a editora Rocco publica uma edição fac-similar da obra. À diferença do original, que vinha em cadernos soltos, a edição fac-similar é costurada e encadernada. A colocação das 7 águas-fortes segue as indicações dadas por Portinari no caso de encadernação. Rubem Braga e Jacques Kalbourian são responsáveis pela produção da edição, que conta com uma tiragem de 1000 exemplares.

“Foi discutido em 1º lugar o caso dos nomes nos desenhos. Fizemos diversos ensaios com letra de imprensa e todos foram de opinião que indiscutivelmente ficaria melhor se fossem escritos pelo artista que os executou. Se V. estiver de acordo conosco, poderá mandar por registrado com urgência (pois os clichês estão parados por causa disto) o nome de cada um deles, escrito a nanquim num pedaço de papel branco. Na confecção do clichê colocaremos o nome de acordo com cada desenho (junto a lista dos personagens que V. criou). Estando estes com os respectivos nomes, será mais fácil colocar-se no livro, o que ficará mais harmônico, pois é claro que nas primeiras 100 páginas quase que aparecem todos os personagens e o fim ficaria muito vazio”.

É justamente essa a solução a vingar, como mostra a carta de 22 de outubro:

“Confirmo minha carta de 14 que espero ter chegado às suas mãos, pois já recebi o nome dos personagens. Juntamente com Cypriano estive recortando os nomes e colocando nos respectivos desenhos. Faltaram porém 3, que penso ficarão melhor desta maneira: em vez de Sr. Dutra (pai de Virgília) penso que deveríamos escrever Conselheiro Dutra. E em vez de Tio de Brás Cubas e tio de Brás Cubas (padre), penso que ficaria melhor Tio João e Tio (padre)”.⁷

Ao interpretar Machado de Assis, Portinari introjeta a economia peculiar ao estilo do escritor, sem que isso signifique abdicar de seu interesse pela deformação ou deixar de enveredar por uma visão surrealista, como a que caracteriza a gravura *O Delírio*, relativa ao VII capítulo de *Memórias Póstu-*

⁽⁷⁾ A correspondência citada foi localizada nos arquivos do Projeto Portinari (Rio de Janeiro), graças a um auxílio-pesquisa concedido pela FAPESP, à qual vão meus agradecimentos, em janeiro de 1991. Cypriano, citado na última carta, é Cypriano Amoroso Costa, membro da Comissão Executiva da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, ao lado do próprio Castro Maya e de Dom Pedro de Orleans e Bragança, Afrânio Peixoto e Max Fischer.

mas de Brás Cubas. A viagem do protagonista pela história da humanidade, com “a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de idéias novas, de novas ilusões”,⁸ é condensada pelo pintor na imagem do homem cavalgando um hipopótamo, definido por um desenho sumário que melhor caracteriza sua deformidade e sublinha a diferença entre um e outro. Todo o delírio é contido por essa imagem de grande impacto visual, pois o hipopótamo do começo do delírio e o gato do final se encontram lado a lado, como que para enfeixar a concepção entre irônica e amarga de Machado de Assis sobre o embate entre o extraordinário e o cotidiano. O hipopótamo motejador, ao qual o escritor só confere essa qualificação adjetiva, tem um contraponto em Sultão, o gato de Brás Cubas, “que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel...”.⁹

O desenho econômico, que apanha em poucos traços episódios, situações e fisionomias, é a característica central da interpretação portinariana de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O episódio da borboleta preta, que ocupa o XXXI capítulo do livro, é resumido no desenho *Mão com Borboleta*, no qual o esvoaçar do inseto pelo quarto, os vários encontros com o protagonista, o ataque que resulta em sua morte e a tentativa de restituí-la à vida ganham uma condensação paradigmática no último episódio, no qual ecoam as palavras de Machado de Assis, “tomei-a na palma da mão”.¹⁰

Embora Antonio Bento fale de traçados quase realistas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *O Alienista*,¹¹ não é isso, contudo, que se impõe nos dois conjuntos de ilustra-

⁽⁸⁾ Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas – Dom Casmurro*. São Paulo, Abril Cultural, 1971, p. 25.

⁽⁹⁾ *Id.*, p. 27.

⁽¹⁰⁾ *Id.*, p. 62.

⁽¹¹⁾ *30 desenhos de Portinari*. Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, set. 1987, s.p.

ções. Portinari opta, via de regra, pela estilização, por uma instantaneidade que foge da descrição realista e se resolve em poucas linhas expressivas e densas de significado. Lúcia Miguel Pereira fala de ilustrações “exatas, sem um detalhe a mais ou a menos, como as quereria ver gravadas Machado de Assis, isto é, sem a preocupação anti-artística de reproduzir fotograficamente a natureza, mas com o empenho cuidadoso de captar todos os traços essenciais”.¹²

As imagens a que a crítica faz referência são as águas-fortes e a ilustração *Camarote*. Entre as primeiras, duas pelo menos, merecem considerações ulteriores, por estarem bem próximas da pintura de Portinari, *Marcela* e *A Bordo*. A apresentação da cortesã, em cuja dupla face Lúcia Miguel Pereira detecta “um estupendo achado”¹³ do pintor, evoca aquela plástica monumental de algumas obras da década de 30, derivada do diálogo com o Picasso neoclássico e retomada no painel *São Francisco se Despojando das Vestes*, da igreja de Pampulha. *A Bordo*, por sua vez, não deixa de apresentar semelhanças com os quatro painéis de Washington, além de exibir um estilema típico da plástica portinariana: a deformação expressiva de pés e mãos.

A “linda Marcela” de Machado de Assis, “boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo (...); luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes” e, posteriormente, tendo “a flor das graças” destruída pela doença e por uma velhice precoce, que conferiam ao rosto um aspecto de “lixa grossa, enormemente grossa”,¹⁴ é apresentada simultaneamente por Portinari nos dois momentos cruciais de sua existência. Semi-despida, exibindo sua formosura nas coxas grossas e num seio saltado, tem o rosto dividido em duas metades assimétricas. A linda Marcela, re-

⁽¹²⁾ L. Miguel Pereira, cit.

⁽¹³⁾ *Id.*

⁽¹⁴⁾ Machado de Assis, cit., p. 38-39, 68-69.

tratada de perfil, convive com a Marcela bexiguenta, cujo meio rosto vem se encaixar na face do momento feliz. Traço de união entre os dois momentos, os olhos, que o pintor parece interpretar de acordo com o estado de espírito de Brás Cubas, incapaz de perceber a verdadeira natureza da antiga amada: ao invés de enxergar neles “a flama da cobiça”, o protagonista tem diante de si os “olhos da primeira edição”.¹⁵

Em *A Bordo*, o artista focaliza a figura do doido durante a cena do temporal, quando “erguia ao ar as mãos ossudas, (...) e ria muito, desesperadamente”.¹⁶ Não dispondo de nenhuma descrição física fornecida por Machado de Assis, Portinari cria uma imagem sintética, concentrando a expressão do desatino num rosto convulso, de olhos arregalados e boca entreaberta e sublinhando a tensão da cena com as mãos erguidas e espalmadas praticamente no mesmo nível do mar, por ter sido abolida qualquer idéia de perspectiva.

O fato de o doido não ter ganho qualquer descrição física no romance faz parte da economia expressiva de que Machado de Assis se utiliza e de sua estratégia de sugerir o tipo pelas situações nas quais desempenha um papel significativo. É o que se nota, por exemplo, nas caracterizações propostas por Lúcia Miguel Pereira para a galeria de retratos masculinos, considerada o melhor momento da interpretação que Portinari dá à obra de Machado de Assis:

“Cada um deles parece viver nos desenhos com os seus tiques, os seus costumes, a sua fisionomia física e moral. Não seria necessário pôr-lhes os nomes para que os reconhecessem os leitores de Brás Cubas. Vemo-los desfilar, e logo percebemos que aquele fidalgoote emproado só pode ser o pai do herói, com os seus fumos de nobreza; lá vem o tio João, mal reprimindo o riso em que se desmanchava ao contar às negras grosseiras anedotas, enquanto o tio Ildefonso se afasta, escandalizado e austero; surge Vilaça,

⁽¹⁵⁾ *Id.*, p. 69.

⁽¹⁶⁾ *Id.*, p. 47.

com a falsa gravidade de hipócrita e o falso brilho do poeta de sobremesa, contrastando com a honesta e obscura rabugice do professor Barata; o conselheiro Dutra ostenta a sua jovialidade e as suas manhas eleitorais, mas já em Lobo Neves há alguma coisa de tenso, a trair o ambicioso; esta cara finória, sabemos que é a de Cotrim, ávido e dissimulado; o poeta Luís Dutra não esconde a melancolia dos que duvidam de si, e em Quincas Borba, o olhar alucinado, deixa entrever abismos de loucura, sobre os quais dança o raciocínio; Nhonhô encarna a adolescência pura, Garcez a velhice ridícula; em Viegas ouve-se o ronco da asma e vê-se a garra da avareza, ao passo que Damasceno é só simpatia e vulgaridade.

Deixei de propósito para o fim o Brás Cubas; Portinari representou-o moço, bela cabeça a que as modas do tempo emprestam um ar romântico, corrigido pela frieza da expressão e pela lucidez do olhar; é a ‘flor dos Cubas’, o amante feliz de Marcela e Virgília, o gozador egoísta e seu tanto cínico, ainda não tocado, porém, pelas ‘rabugens de pessimismo’”.¹⁷

Embora todos os retratos masculinos sejam realmente bem delineados, há alguns que se sobressaem por suas qualidades plásticas e pela capacidade de introspecção demonstrada pelo artista: Viegas, de olhos e boca cerrados, a sublinharem seu estado de não disponibilidade perante o mundo; Quincas Borba, cuja fisionomia austera e perdida ao mesmo tempo deixa entrever uma profunda perturbação; Cotrim, cujo rosto denota a superficialidade com a qual encara a vida; o professor Barata, de expressão ensimesmada, cuja expressividade é realçada pela rede de rugas que sulca suas faces e pela barba e pelos cabelos em desalinho; Vilaça, verdadeiro emaranhado de linhas e traços, cujo olhar fugidio denuncia a duplicidade de seu caráter.

As figuras femininas, como bem notou Lúcia Miguel Pereira, exibem, ao contrário, uma certa uniformidade fisionômica, por ela atribuída a uma perfeita compreensão por parte

⁽¹⁷⁾ L. Miguel Pereira, cit.

de Portinari do espírito do texto machadiano, no qual se configura aquela modelagem aos hábitos e preconceitos burgueses imposta à mulher pela sociedade brasileira oitocentista. Únicas exceções seriam Dona Plácida e Marcela, por pertencerem a uma outra classe social. O retrato que a crítica traça da primeira, a partir da interpretação do pintor, é bem vivo e denota a capacidade de penetração psicológica exibida por Portinari:

“No rosto redondo daquela, no lenço que lhe encobre os cabelos, na sua verruga, nos seus olhinhos empapuçados, cabem, juntas e contraditórias, a marca respeitável da triste vida de privações e canseiras e a marca aviltante das subserviências e alcovitices”.¹⁸

Portinari, de fato, condensa na fisionomia de Dona Plácida a descrição que dela oferece Machado de Assis. A contradição entre uma tarefa que, a princípio, parece repugnante à mulher e a confiança que, afinal, Brás Cubas consegue conquistar transitam fluentemente de um registro para o outro:

“Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter-lhe a benevolência, depois a confiança. Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido e, não sei que outros toques de novela. Dona Plácida não rejeitou uma só página da novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses quem nos visse a todos três juntos diria que Dona Plácida era minha sogra”.¹⁹

⁽¹⁸⁾ *Id.*

⁽¹⁹⁾ Machado de Assis, cit., p. 101.

Se as mulheres burguesas são apresentadas por um tratamento prototípico, Virgília, contudo, se destaca do conjunto. Portinari oferece dela uma imagem bem próxima daquela figura talhada “em pentélico, de um lavor nobre, rasgado e puro, tranqüilamente bela, como as estátuas, mas não apática nem fria”.²⁰ Os dois retratos que dela executa, de cabelo solto e possivelmente em traje de gala, e de chapéu e vestido de gola bufante, evocam, sem dúvida, uma visão mais escultórica do que gráfica. Mas não idealizada, uma vez que, sobretudo no retrato de cabelo solto, a complexidade do caráter de Virgília se impõe ao leitor de acordo com a evocação do amante:

“Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção – devoção, ou talvez medo; creio que medo”.²¹

No mesmo período em que executa as ilustrações para *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Portinari está em tratativas com Castro Maya para realizar uma tarefa semelhante para *O Alienista*. É o que se depreende da carta que Castro Maya lhe envia a 20 de setembro de 1943:

“Quanto ao ‘Alienista’ ainda não tive resposta do Jackson, mas talvez até segunda já tenha alguma coisa, de qualquer modo levarei as fotografias dos detalhes de meu quadro de Muzi para você ter uma idéia das vestimentas de 1789 no Brasil”.

A idéia inicial era fazer uma edição de 500 exemplares para o conto de Machado de Assis, dos quais 100 com quatro

⁽²⁰⁾ *Id.*, p. 93.

⁽²¹⁾ *Id.*, p. 58-59.

águas-fortes e 13 desenhos a bico de pena e 400 com uma única gravura original e ilustrações em clichê,²² provavelmente pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

Em abril de 1944, Castro Maya propõe uma nova hipótese ao artista. A tiragem seria de 400 exemplares com uma distribuição um tanto diferente da idéia inicial: 150 exemplares com 4 águas-fortes originais, 100 exemplares com uma única gravura e 150 exemplares com 2 águas-fortes. Uma carta de Mário de Andrade a Portinari, datada de junho de 1944, dá conta de que Castro Maya estava em busca de subscritores para as diferentes hipóteses de tiragem, uma vez que há uma referência à “edição principal” de *O Alienista*.²³

O livro, afinal, acaba saindo em 1948 numa edição particular de 400 exemplares, custeada por Castro Maya para fins de beneficência. De formato grande e capa ilustrada, *O Alienista* conta com 36 desenhos e 4 águas-fortes fora do texto e é impresso em *offset* na Imprensa Nacional.

Se, no caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Portinari se dobra às intenções do texto machadiano, *O Alienista* oferece-lhe a oportunidade de ler o escritor a partir de algumas características precípua de seu estilo pessoal. A deformação, refreada em grande parte no primeiro trabalho, é a nota dominante das ilustrações realizadas para o conto, nas quais se nota uma analogia profunda entre texto e imagem. No artigo dedicado ao lançamento do romance, Lúcia Miguel Pereira já estabelecera, de resto, uma relação entre as deformações portinarianas e a “audaciosa deformação, apenas disfarçada pela limpidez da narrativa”, representada por *O Alienista*.²⁴

⁽²²⁾ Carta da W.M. Jackson Inc. a Raymundo O de Castro Maya (Rio, 29 set. 1943).

⁽²³⁾ Carta de Raymundo O de Castro Maya a Portinari (Rio, 4 abr. 1944); M. de Andrade, *Portinari, amigo mio*. Campinas, Mercado de Letras-Autores Associados-Projeto Portinari, 1995, p. 135.

⁽²⁴⁾ L. Miguel Pereira, cit.

A idéia de que Machado de Assis explora “situações-síntese”, trabalha a partir de “coisas mínimas”²⁵ pode ser aplicada às ilustrações que o pintor elabora para o conto. O caráter tenso da narrativa machadiana ecoa na instantaneidade gráfica proposta pelo artista, que mais do que desenhos, apresenta esboços, uma espécie de primeiro estágio, de primeiro lampejo daquilo que poderia ser a imagem definitiva. As ilustrações caracterizam-se, via de regra, por um tratamento sumário e nervoso, próximo do indício e da sugestão significativa, no qual a narrativa visual se condensa em situações-limite à beira do paroxismo.

Isso não quer dizer que, em certos casos, Portinari não opte por um tratamento mais completo dos protagonistas e das cenas. É o que ocorre em duas das águas-fortes, nas quais as figuras masculinas apresentam um intenso tratamento expressionista, realçado não apenas pela procura deliberada da deformação, mas também pelos fortes contrastes entre branco e preto proporcionados pela gravura. À semelhança de Nolde, Portinari usa o preto como cor, estabelece um contraponto expressivo com o branco e, desse modo, exalta a luz que emana de um e de outro. Na outra, que representa um grupo de homens, o tratamento geométrico das figuras, reduzidas a círculos, triângulos, rombóides não de todo definidos, num escalonamento irregular que traduz o nervosismo da cena, recebe um elemento unificador e tensionador das garatuñas que se sobrepõem à representação e lhe conferem um dinamismo ascensional.

A imagem que abre o livro, a de Simão Bacamarte, recebe um tratamento semelhante ao das duas águas-fortes: intensa deformação e exploração dos contrastes luminosos entre preto e branco. A figura do alienista é parcialmente geometrizada, mas isso não diminui sua força expressiva.

⁽²⁵⁾ R. Gomes, “O Alienista: loucura, poder e ciência”. *Tempo Social*, São Paulo, 5(1-2), 1993, p. 148.

Antes exalta-a, por encerrar as contradições de um mundo cindido, no qual Simão Bacamarte acredita representar a razão, a instância que lhe permitiria cuidar da “saúde da alma”.²⁶ Portinari encerra simbolicamente nessa imagem tão densa os diferentes estágios da trajetória psicológica do alienista: a crença inabalável no poder da ciência leva-o finalmente a tomar-se como objeto dos próprios estudos, por reunir em si “a teoria e a prática”, embora a derrota o aguarde no final do caminho. Morre “no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada”.²⁷

A decretação da insanidade da ciência pela própria ciência, sua insensatez²⁸ parecem resumir-se na imagem proposta por Portinari, que desvela de imediato o caráter de Bacamarte, ou melhor, a falsa equação entre razão e verdade. O alienista é tão cindido quanto o mundo que pretende curar e isso é demonstrado sobretudo pelo contraste entre preto e branco, que podem ser considerados os pares complementares de desrazão e razão.

A “investigação de natureza política em torno do poder da ciência”, que Roberto Gomes atribui à narrativa machadiana, centrada na visão da psiquiatria como “exercício de poder”,²⁹ parece estar igualmente presente na interpretação portinariana, que concede grande espaço logo às cenas corais, nas quais Bacamarte e a comunidade se confrontam dialeticamente.

Elemento não indiferente na leitura que Portinari faz de *O Alienista* é o tratamento anônimo conferido à maior parte de suas figuras, como que para sublinhar o papel de objetos científicos que o doutor Bacamarte lhes confere. Se o que importa, de fato, no conto é o discurso do alienista, “capaz de

⁽²⁶⁾ Machado de Assis, *Helena – O alienista*. São Paulo, Editora Três, 1972, p. 192.

⁽²⁷⁾ *Id.*, p. 192.

⁽²⁸⁾ R. Gomes, cit., p. 152.

⁽²⁹⁾ *Id.*, p. 147-148.

produzir a loucura”,³⁰ os personagens só podem ser apresentados de maneira prototípica, apenas acenada, pois a lógica da ciência não conhece indivíduos, mas espécimes.

2 – DE CERVANTES

Uma encomenda da editora José Olympio para ilustrar *Dom Quixote* coloca Portinari novamente em contato com a problemática da loucura. Uma primeira edição do livro de Cervantes, com ilustrações de Gustave Doré, havia sido lançada em 1952 pela editora carioca. Em junho de 1953, José Olympio propõe ao artista “um D. Quixote em edição realmente brasileira, ilustrado pelo grande Portinari”. Entusiasmado com o convite, o pintor planeja uma viagem à Espanha para estudar o cenário das façanhas do fidalgo e de seu escudeiro mas é obrigado a desistir da idéia por motivos de saúde.³¹

Isso não significa que o projeto seja deixado de lado, como mostra uma carta do editor, datada de julho de 1954. Nela, José Olympio reclama do fato de Portinari não deixar “nenhum tempinho para nós (...) isto é, para as figuras do grande e imortal livro de Cervantes”.³² É provável que a demora na execução dos desenhos tenha sido motivada pelas grandes encomendas que o pintor estava realizando naquele momento, sobretudo os painéis *Guerra e Paz* para a sede das Nações Unidas em Nova Iorque. É o que assinala uma carta a Flávio Motta, na qual Portinari escreve:

“Eu tenho trabalhado muito. A ‘Guerra’ está pronta e um pedaço da ‘Paz’. Para descansar, estou ilustrando o D. Quixote, o que me tem divertido muito”.³³

⁽³⁰⁾ *Id.*, p. 150.

⁽³¹⁾ Carta de José Olympio a Portinari (Rio, 1 jun. 1953); “Nota da editora”, in: C. Portinari, *Poemas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964, p. 8.

⁽³²⁾ Carta de José Olympio a Portinari (Rio, 8 jul. 1954).

⁽³³⁾ Carta de Portinari a Flávio Motta (Rio, 20 set. 1955).

Não são claros os motivos pelos quais Portinari, mesmo tendo executado 22 desenhos entre 1955 e 1956, não os tenha entregue à editora, frustrando o projeto de um *D. Quixote* integralmente nacional. Reduzidos a 21, após um roubo sofrido durante uma exposição em Paris em março-abril de 1957, os desenhos são adquiridos por Raymundo de Castro Maya pouco depois da morte do pintor.

Com uma outra proposta editorial, que inclui pequenos trechos do livro de Cervantes e glosas poéticas de autoria de Carlos Drummond de Andrade, os 21 desenhos de Portinari são divulgados por três edições nacionais: pela Diagraphis (1972-73) e pela Fontana (1973) em tamanho original e novamente pela Diagraphis (1973-74) em tamanho reduzido.³⁴

Executados com lápis de cor, os desenhos de *D. Quixote* mostram um Portinari bem diferente do intérprete de Machado de Assis. O intenso cromatismo da série, na qual predominam amarelos e azuis; o desenho, não raro, ingênuo em suas simplificações expressivas denotam um outro momento da trajetória artística de Portinari, transposta para a interpretação das aventuras do cavaleiro espanhol. A saturação cromática que caracteriza o conjunto não deixa de ter parentesco com obras como *A Primeira Missa no Brasil* (1948), na qual o amarelo em vários matizes é a nota dominante da composição; os painéis *Guerra e Paz* (1952-1956), nos quais predominam azuis e amarelos; alguns desenhos da série “Israel” (1956); e algumas experiências com a abstração geométrica ensaiadas naquele mesmo período.

Leitor atento de Cervantes, Portinari cria um *D. Quixote* fiel à descrição do livro – um homem de cinquenta anos, “rijo

⁽³⁴⁾ C. H.. Knychala informa que, em 1978, é feita uma nova edição do livro com uma tiragem de 1000 exemplares, dos quais 50 com a assinatura de Carlos Drummond de Andrade. Ver: *O livro de arte brasileiro*, cit., p. 125. Em 1985, a Secretaria de Educación Pública Dirección General de Publicaciones e Medios, do México, edita uma versão em espanhol do livro.

de compleição, seco de carnes, enxuto de rosto”,³⁵ a evocar mais um inseto que um ser humano nos poucos traços que o definem. A ele contrapõe-se a robusta corporeidade de Sancho Pança, homem “de pouco sal na moleira”,³⁶ cuja pequena inteligência transparece no rosto atônito e no olhar perdido diante das inúmeras promessas do fidalgo. A terceira figura central da narrativa, Rocinante, apresenta variações cromáticas nas diferentes cenas, mas há alguns elementos unificadores que permitem reconhecê-lo – o aspecto de brinquedo de encaixe e o tracejado do manto, a evocar hachuras.

O cavalo mais interessante do conjunto não é, porém, Rocinante. É Clavilinho, “um pedaço de lenho” que tem “uma clave ou escaravelha na testa”, com o qual D. Quixote e Sancho Pança acreditam estar voando. O caráter irreal da cena descrita por Cervantes, com o magro fidalgo a evocar “uma figura de tapeçaria flamenga, pintada ou tecida nalgum triunfo romano”,³⁷ ganha uma interpretação lírica de Portinari. O cavalo, definido por zonas geométricas, alça-se num céu simultaneamente diurno e noturno, no qual o azul e o amarelo se fundem harmonicamente, criando duas grandes áreas de saturação cromática. Citação do cavalo de *Guernica*, Clavilinho, branco e cinza, carrega na garupa um D. Quixote que mais parece um gafanhoto com sua carapaça negra, quase desencarnado, e um roliço Sancho Pança, aviltado pelo medo e reduzido quase a uma bola. A credulidade de D. Quixote, o domínio absoluto do ideal sobre o real, a ponto de não perceber a burla de que era alvo, aglutinam-se nessa que é provavelmente a ilustração mais expressiva da série. Nela Portinari parece enfeixar sua visão irônica e carinhosa do cavaleiro, que acredita no sonho e não percebe que o vôo é apenas fruto da imaginação e de alguns truques baratos.

⁽³⁵⁾ M. de Cervantes, *Dom Quixote*. São Paulo, Nova Cultural/Círculo do Livro, 1993, p. 29.

⁽³⁶⁾ *Id.*, p. 53.

⁽³⁷⁾ *Id.*, p. 469, 473.

Concentrando a representação no momento da mais pura ilusão, o pintor faz interagir cavalo e cavaleiros numa composição definida horizontalmente, tanto pela distensão do primeiro, captado no momento do galope, quanto pela lança de D. Quixote que amplifica as linhas direcionais do desenho ao enfatizar a abertura do campo visual à esquerda. O efeito de tapeçaria de que fala Cervantes pode ser encontrado no tratamento bidimensional dado à cena, na qual fundo e primeiro plano constituem uma dimensão única, a sublinharem ainda mais a irrealidade da situação.

O aspecto etéreo dado à figura de D. Quixote pode ser considerado um recurso expressivo de que o artista lança mão para criar um contraponto entre o devaneio do fidalgo e o princípio de realidade que domina os demais personagens do enredo visual. Tudo em D. Quixote é diferente do resto da humanidade: a figura ossuda, negra e vermelha, de olhos arregalados, cabelo, barba e bigode em desalinho, parece pertencer mais ao reino das aparições do que à ordem terrena.

A composição definida horizontalmente, que é a nota dominante da série, é quebrada por algumas representações verticais e sobretudo pelo escorço de Sancho Pança insone. O encurtamento da figura, sua redução a uma forma redonda, o contraste entre o vermelho e um negro prevalentemente azulado, a adesão de Sancho Pança ao fundo amarelo com algumas faixas marrom criam uma cena de grande impacto visual. Definida, em primeiro lugar, pela cor que é o elemento dominante do conjunto e o verdadeiro definidor da robusta corporeidade do escudeiro.

Um outro desenho bem significativo é o do episódio dos moinhos de vento, no qual D. Quixote e Rocinante são representados no final da refrega, quando o vento, ao impulsionar a vela “com tanta fúria, (...) fez a lança em pedaços, levando desastrosamente cavalo e cavaleiro, que foi rodando miseravelmente pelo campo afora”. Um D. Quixote atônito e sem condições de se mover, “tal fora o trambolhão que dera com o

cavalo”, e um Rocinante, “também meio desazado”,³⁸ ocupam a parte direita da composição num alinhamento simétrico à vela do moinho, criando um jogo de linhas transversais, reforçado pela sutil linha negra da lança que atravessa o lado esquerdo e proporciona uma impressão de dinamismo estático.

A cena do ataque às ovelhas, por ser resolvida bidimensionalmente, cria uma imbricação entre D. Quixote e os animais, que traduz eficazmente a imagem proposta por Cervantes do cavaleiro que “se entranhou” pelo rebanho e “começou a alancear nelas, tão denodado como se desse em verdadeiros inimigos mortais”.³⁹ A entrada rebanho adentro é articulada num esquema cruciforme, dominado pela vertical constituída por D. Quixote, à qual se sobrepõem três verticais menores (Sancho Pança e dois pastores) que possibilitam visualizar o desenrolar do episódio em vários momentos sucessivos – a admoestação do escudeiro, o ataque ao rebanho, o revide dos ovelheiros –, numa seqüência de derivação cinematográfica.

Igualmente determinado por um ritmo vertical e temporalmente escandido é o episódio do javali. A fuga de Sancho Pança para o carvalho é resumida no momento em que este, pendurado a um galho, grita por socorro, com o amo assistindo a tudo. A composição é dominada por azuis e verdes, dispostos em faixas parcialmente geométricas, aos quais fazem contraponto o negro de D. Quixote e do javali, o cinza do asno e as diferentes cores de Sancho Pança e de um cavaleiro. O escorço do escudeiro é o centro nevrálgico do desenho, dividido em duas metades simétricas e equilibradas entre si, apesar da sensação de apinhamento do lado esquerdo. A sugestão da floresta pelo segundo tronco, a pedra e o asno contrabalançam, contudo, a outra metade, criando um equilíbrio que transporta o olho do observador diretamente para a figura de Sancho Pança.

⁽³⁸⁾ *Id.*, p. 55.

⁽³⁹⁾ *Id.*, p. 100.

Em alguns fundos amarelos da série, Portinari evoca o traço espesso e sulcado de Van Gogh e o movimento de seus céus, talvez para melhor sublinhar o caráter irreal dos episódios narrados.

3 – DE STADEN

Se as ilustrações para os livros de Machado de Assis e Cervantes cumprem seu papel de divulgadoras de uma interpretação crítica e poética do texto literário, o mesmo não acontece com o conjunto de 25 desenhos, realizado em 1941 para *Duas Viagens ao Brasil*, de Hans Staden. A não-divulgação das ilustrações é resultado do conflito que se instaura entre Portinari e George Macy, diretor de The Limited Editions Club, de Nova Iorque, por uma razão que poderia ser definida nos termos de uma diferente visão daquilo que deveria ser uma “ideologia visual”.⁴⁰

Interessado em publicar o livro de Staden, que seria ilustrado e impresso no Brasil, de acordo com as diretrizes de The Limited Editions Club, que pedia a colaboração profissional de artistas e editores do país ao qual a obra fazia referência, Macy entra em contato com Portinari por indicação de José Olympio. O contato, iniciado em setembro de 1940, ganha contornos positivos dois meses mais tarde, após a aceitação da encomenda por parte do pintor:

“Acredito que, para nós, o melhor livro a ser impresso no Brasil é a Verdadeira História de Hans Staden. É a his-

⁽⁴⁰⁾ Alguns desenhos foram divulgados no artigo de A Fabris, “Os canibais censurados”, publicado em *Nossa América* (São Paulo, 4, nov.-dez. 1991). Uma versão reduzida do artigo, com vários desenhos, foi divulgada por *Ciência Hoje* (Rio de Janeiro, 86, nov.-dez. 1992), sob o título de “Portinari e os tupinambá. A antropofagia recusada”. 23 desenhos foram exibidos na exposição “Índios no Brasil”, organizada em 1992 pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

tória de um alemão que foi capturado pelos selvagens no século XVI. Trata-se de uma história extraordinariamente bela. (...) Se o senhor estiver interessado em fazer ilustrações para esse livro, a tarefa de fazer as ilustrações será deixada completamente em suas mãos. Pagar-lhe-emos nosso honorário-padrão de mil dólares; isso é para o direito de reprodução das imagens, uma vez que os desenhos originais lhe serão devolvidos”.⁴¹

Numa entrevista com Macy, Portinari faz uma primeira sugestão para as ilustrações – realizar litografias ou monotípias a serem reproduzidas litograficamente e coloridas à mão. O artista expressa também sua preferência por um certo tipo de formato, mas o editor americano resolve propor um primeiro boneco que indicaria o que The Limited Editions Club esperava de seus parceiros brasileiros. Em contrapartida, caberia a eles elaborar um outro boneco, no qual seriam evidenciados o papel e os tipos a serem usados, a colocação exata das ilustrações e a encadernação pretendida. Sabedor de que o Brasil poderia ter dificuldades para obter papel de boa qualidade, em virtude da guerra, Macy propõe-se a enviar papel ou o material necessário para fazê-lo diretamente dos Estados Unidos. Ao encaminhar o boneco a José Olympio, em abril de 1941, Macy preocupa-se em fazer um reparo, que parece sinalizar o interesse de sua editora em realizar um trabalho harmonioso com Portinari:

“O problema seguinte é o do papel a ser usado. O senhor verá que usamos em nosso boneco um papel bem grosseiro e quase da cor do café. É provável que o Senhor Portinari não goste da superfície do papel, ou da cor; estarei de acordo se ele preferir um papel com um acabamento mais liso ou um papel de cor branca que dê um melhor fundo a suas imagens”.⁴²

⁽⁴¹⁾ Carta de George Macy a Portinari (26 nov. 1940).

⁽⁴²⁾ Cartas de George Macy a José Olympio (6 dez. 1940; 7 abr. 1941).

Em setembro, quando o pintor se encontrava em Washington para realizar as têmperas da Fundação Hispânica, Macy volta a discutir a questão do boneco diretamente com ele. Como Portinari não gostara da proposta da editora, Macy sugere-lhe elaborar um novo projeto e mostra-se ansioso em saber do andamento das ilustrações.⁴³ Quando estas lhe são encaminhadas em novembro, não esconde sua decepção: não correspondiam às litografias e desenhos de índios que vira na exposição de Portinari realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (1940) e que haviam sido o estopim da encomenda. O que Macy pretendia é dito claramente no final da carta que envia ao artista para recusar os desenhos e solicitar a elaboração de uma nova proposta:

“Mas eu estava esperando ter do senhor algumas paisagens simples do país no qual Hans Staden se encontrava quando foi capturado pelos canibais e alguns desenhos simples ou litografias dos índios daqueles dias”.

O motivo do desagrado é igualmente explicitado sem rodeios:

“Quando examinei pela primeira vez esse pacote de desenhos, pensei que provavelmente o senhor estava tentando fazer pinturas que se pareceriam com as pinturas feitas pelos canibais que Hans Staden encontrou. Pareceu-me uma boa idéia, mesmo que alguns leitores do livro não a achassem agradável. Mas tive que descartar essa idéia quando percebi que o senhor havia colocado uma leve camada de tinta sobre muitos dos desenhos; pois a tinta, com certeza, priva os desenhos de sua inteligente qualidade primitiva. Pensei também que o senhor deu ênfase demasiada à carnificina e à brutalidade do livro; o livro não é totalmente repleto desse tipo de horror”.⁴⁴

⁽⁴³⁾ Carta de George Macy a Portinari (26 set. 1941).

⁽⁴⁴⁾ Id. (13 nov. 1941).

Portinari recusa-se a executar novos desenhos, afirmando que as ilustrações propostas eram “boa arte”,⁴⁵ o que leva o editor a fazer uma nova tentativa. Os argumentos usados são bastante interessantes, pois estabelecem uma distinção nítida entre arte pura e arte aplicada:

“Qualquer um sabe que o verdadeiro artista é o artista que pinta para sua própria satisfação e não para a satisfação de um público; se tentasse pintar para um público, seria incapaz de pensar o que pintar. Mas, com certeza, este, que é um dos princípios básicos da arte, deve ser um princípio que se aplica apenas à pintura.

Quando o senhor faz um quadro, o senhor cria um objeto de arte único, para sua própria satisfação. No entanto, quando o senhor se compromete a fazer ilustrações para um livro, e quando essas ilustrações devem ser reproduzidas mil e quinhentas vezes, não é possível concluir que todos os mil e quinhentos objetos de arte são feitos para agradar o senhor e não para agradar mais ninguém. (...) Creio ser uma parte necessária de sua feitura das imagens que elas agradem a mim, ao tipógrafo e a um grande número de nossos membros. Pensei que isso estivesse claramente entendido. Realmente, embora no contrato as ilustrações sejam deixadas à sua discricão, no que concerne à técnica, declara-se no contrato que o ilustrador concordou que as ilustrações seriam feitas de modo a satisfazer o editor”.⁴⁶

Portinari não responde a esse apelo e nem àquele feito em fevereiro de 1942, guardando as ilustrações censuradas que, ao que parece, seriam divulgadas pela primeira vez num livro que Mário de Andrade deveria escrever para a editora Losada, de Buenos Aires, em 1943.⁴⁷

Paradoxalmente, o que gera o contraste entre Portinari e Macy é o fato de o pintor ter interpretado realmente o texto

⁽⁴⁵⁾ Carta de Cândido Portinari a George Macy (s.d.).

⁽⁴⁶⁾ Carta de George Macy a Portinari (28 nov. 1941).

⁽⁴⁷⁾ M. de Andrade, cit., p. 116, 124.

de Staden e não ter proposto a visão estereotipada esperada pelo editor. O caráter desmistificador da narrativa de Staden, que apresenta índios selvagens, nus, ferozes e antropófagos, e não as criaturas edênicas ou fantásticas de muitos relatos de viajantes, é plenamente assimilado por Portinari, que se vale de um desenho primitivo, regressivo, não raro canhestro para melhor sublinhar a visão do prisioneiro dos tupinambá.

O pintor não se limita a ler o texto de Staden. Estuda também as gravuras da primeira edição do livro (Marburgo, 1557), feitas provavelmente sob supervisão direta do autor, cuja estrutura praticamente reproduz em alguns momentos. O que diz a narrativa de Staden? E o que mostram as imagens? A visão do vencido:

“Prisioneiro. No coração da tribo. No vazio. Ele é o alimento conquistado e oferecido. Morte a prazo. Objeto e pessoa. Ator trágico. Espectador permanente de seu próprio suplício. De sua própria devoração anunciada, repetida, reafirmada. (...) Longa oscilação de nove longos meses entre a esperança e a desesperança, o sol e a chuva, o diálogo e a solidão, o caçador e a caça, a terra e a água. E quanto mais profunda é sua solidão nessa aldeia-gaiola e lar eriçado de inquietude e terror, tanto mais agudo é seu olhar. Quanto mais o desespero cresce, tanto mais o espreitador trágico e nu, atento ao que o espera, se abre inteiro ao mundo fascinante e cruel da tribo”.⁴⁸

É essa visão de dentro, que não conforma o índio aos padrões idealizados do Renascimento e do Maneirismo, que Portinari esposa, atento a dar consistência plástica às várias anotações de seu personagem. Em primeiro lugar, a alteridade absoluta que o prisioneiro confere ao índio, cujos hábitos e atividades observa, colocando-se na posição de quem deve tentar compreender uma cultura estranha a fim de sobreviver e criar uma função para si dentro dela.

⁽⁴⁸⁾ M. Bouyer, “Des sauvages et des images”, in: H. Staden, *Nus, féroces et antropophages*. Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 7-8.

Por isso, o artista dá pouca atenção ao lugar da ação, que se reduz praticamente à aldeia. O que lhe interessa, antes de tudo, é elaborar um conjunto de imagens que dêem conta de uma narrativa pontual de acontecimentos cotidianos, de regras sociais organizadas, mesmo se reprováveis aos olhos de um cristão. A narrativa portinariana, com exceção das imagens do navio, se concentra no cativo e, portanto, no encontro de Staden com os tupinambá, do qual destaca alguns momentos significativos: o aprisionamento, a chegada à aldeia, o ataque a Ubatuba, a doença do cacique Nhaê-pepô-oaçu, o ritual antropofágico, a maneira de pescar, o uso de um instrumento de corte adquirido dos cristãos.

As cenas de antropofagia, que chocaram Macy, ocupam o lugar devido na seqüência elaborada por Portinari. Num total de cinco, traduzem fielmente o tom frio da narrativa de Staden, dando um ar natural a seus protagonistas, entretidos num ato normal para sua cultura. Desse conjunto de imagens três se destacam justamente pela adesão ao estilo de Staden: os despojos do escravo carijó, o esfolamento de um cadáver e o banquete de Cunhambebe. Confrontando a representação de Cunhambebe proposta por Portinari com o relato de Staden, é possível afirmar que, em certos momentos, o artista vai além das intenções do marinheiro alemão, ao retirar qualquer juízo moral de sua interpretação da antropofagia. Se Staden admoesta Cunhambebe por estar devorando um semelhante, sentindo-se incomodado com sua resposta,⁴⁹ Portinari, ao concentrar a ação de sua cena na figura do índio, focaliza tão-somente um dos momentos do

⁽⁴⁹⁾ H. Staden, *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1974, p. 132 ("Durante isto Cunhambebe tinha à sua frente um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-m'a diante da boca e perguntou-me se também queria comer. Respondi: 'Um animal irracional não come um outro parceiro, e um homem deve devorar um outro homem?'. Mordeu-a então e disse: 'Jauára ichê'. 'Sou um jaguar. Está gostoso'. Retirei-me dele, à vista disto").

ritual antropofágico, aquele que reserva aos homens da tribo a devoração do tronco do inimigo sacrificado.

Os índios que Portinari desenha para a narrativa de Staden são bem diferentes daqueles que haviam chamado a atenção de Macy na exposição de Nova Iorque. Se estes são resultado de um trabalho documental, visando a elaboração dos painéis para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, os das ilustrações se conformam à visão de Staden, sendo apresentados como figuras rudes e primitivas, graças a um desenho sintético, que lança mão de deformações e de simplificações, sem temer enveredar pelo antigracioso.

Objeto e sujeito de uma experiência ímpar, Staden é representado por Portinari em seu duplo papel através de duas diferentes visões do corpo. Enquanto o sujeito é um corpo inteiro, o objeto se reduz a uma silhueta, a um simples arabesco na chegada à aldeia, por ter perdido toda qualidade humana.

Intérprete fiel de Staden, Portinari não deixa de conceder-se, contudo, algumas licenças poéticas, enveredando, como no caso da morte do índio carijó, por uma interpretação “onírica” da antropofagia. O relato objetivo do prisioneiro, que só faz referência ao decepamento da cabeça, atirada fora pela má aparência do rosto do índio,⁵⁰ transforma-se em Portinari numa verdadeira operação de desmontagem de um corpo, levando o leitor a perceber sucessivamente uma mão, um pé, um pedaço de tronco, um olho, a cabeça sustentada por alguns ossos, na qual se percebe um esgar de dor na boca entreaberta.

Portinari não poderia concordar com o pedido de reconsideração de Macy porque tinha consciência de que o ilustra-

⁽⁵⁰⁾ *Id.*, p. 121 (“Deceçou-lhe a cabeça, pois o carijó tinha só um olho e tinha má aparência, por causa da moléstia que tinha tido. Atirou fora a cabeça, chamuscando a pele do corpo sobre o fogo. Picou-o depois, repartindo-o com os outros em partes iguais, como é usado entre eles. Consumiram-no todo, menos a cabeça e tripas, das quais tiveram nojo, porque estava doente”).

dor moderno é um verdadeiro intérprete do texto literário, para o qual propõe não imagens aproximativas ou estereotipadas, mas uma visão aderente à ideologia do autor, cujas palavras transforma em ilustrações capazes de traduzir com poucos traços situações, não raro, complexas. Para tanto, não teme mudar o registro expressivo de um conjunto para outro, sabedor de que o artista está a serviço do autor, embora não abdique de sua personalidade estilística. Trabalho coletivo, pois, e não visão personalista, como pretendia Macy, que não percebe que Portinari estava interpretando Staden e levando em conta as diretrizes estruturais de sua narrativa, para a qual só poderia propor imagens cruentas e primitivas, as que melhor respondiam às imagens verbais contidas em *Duas Viagens ao Brasil*.

ABSTRACT: *As an illustrator Portinari achieves a reading of a book faithful to the mind of the author. The illustrations made for books by Machado de Assis, Cervantes and Staden, in which is apparent a deep identification between text and image, confirm this attitude.*

Keywords: *modern illustration, Portinari, Machado de Assis, Cervantes, Staden.*

O LAMPIÃO DA RUA E A FLORESTA: A GRAMÁTICA ALEGÓRICA DE OSWALDO GOELDI

Priscila Rossinetti Rufinoni*

RESUMO: Estudar as ilustrações de Oswaldo Goeldi possibilita uma perspectiva intersemiótica para pensarmos o Modernismo brasileiro. Permite, por um lado, analisar as relações temáticas e discursivas que perpassam as imagens, e por outro perceber o conteúdo imagético, alegórico dos textos. Artes plásticas e literatura encontram-se, não mais de maneira hierarquizada – o literato tutelando o artista plástico –, mas como interpretações de um mesmo tempo, de uma época.

Palavras-chave: Goeldi, ilustração, Modernismo brasileiro, Dostoiévski.

A arte moderna, ou melhor, os discursos sobre ela, têm como característica principal da modernidade sua auto-referencialidade. A objetividade material da cor e da linha, a tela que é antes de tudo superfície coberta de tinta, são parâmetros mais afinados com as criações modernas que aqueles ligados à tradição historiográfica dos gêneros. Mas, se é uma conquista do século XIX o afastamento da imagem de sua subordinação ao tema, ao discurso, à idéia racional, um contra-discurso, ainda dualista, parece querer procurar no visual apenas o visível em sua pureza, corroborando aquela imagem como lugar por excelência do sensível, do não-narrativo, do não-codificado.

(*) Mestre em História da Arte pela ECA-USP.

Se teoricamente podemos fazer restrições a essa corrente crítica, estudar a arte modernista brasileira por tal parâmetro purista gerou, sem dúvida, uma visão mais crítica dos limites da “vanguarda” brasileira; apontou para as proximidades plásticas do modernismo com as propostas anteriores, tão causticamente recusadas por seus protagonistas. Uma espécie de “expurgo” salutar, sem dúvida, já que desmistificador, já que crítico e não laudatório, para nosso ambiente intelectual forjado dentro do Modernismo. Os limites desta “radicalidade” crítica, entretanto, não tardam a aparecer no caráter esquemático, enrijecido dos conceitos, das classificações, das oposições. Limites claros quando queremos estudar uma produção menos canônica, mais especificamente uma produção de ilustrações. E não estamos escolhendo uma especificidade qualquer apenas para mostrarmos os limites da crítica purista: a ilustração é uma manifestação tipicamente moderna, que acompanha o desenvolvimento da imprensa e dos meios de comunicação e participa, plasticamente, dos desdobramentos da poética modernista brasileira.¹ Oswaldo Goeldi, um dos principais artistas brasileiros atuante nas décadas de 30 e 40, foi, sobretudo, ilustrador; e, se o mesmo não se pode dizer de outros expoentes do período, não é menos notável a participação de Portinari, Tarsila do Amaral, entre outros,² neste mercado incipiente.

⁽¹⁾ A importância da ilustração para a divulgação e consolidação de uma visualidade moderna é reconhecida mais pela crítica literária, aquela de viés “modernista” para os historiadores da arte, que pelos estudiosos das nossas artes plásticas. Paradoxo apenas aparente, já que o preconceito contra o discursivo na crítica de arte não é seguido diametralmente pelo preconceito contra a imagem entre os teóricos da literatura brasileira. cf. CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 30 e a Cultura”, IN: *A Educação pela Noite*, São Paulo: Ática, 1987, p. 181-199; do mesmo Autor, podemos citar a análise da capa de *Caetés* de Santa Rosa em “No aparecimento de *Caetés*”. CANDIDO, Antonio, *Ficção e Confissão*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 92-102; notáveis também são as referências ao capista e ilustrador Santa Rosa no debate sobre a obra de Graciliano Ramos compilado em GARBUGLIO, J.Carlos; BOSI, Alfredo; e FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

⁽²⁾ Portinari ilustrou vários livros, entre eles *O Alienista* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, (cf. FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda

Em sua essência, em sua essência *objetiva*, a “ilustração” é uma espécie de “imagem híbrida”, ora porque remete diretamente a um texto, perpassada que é pela discursividade, ora porque, mesmo como um “extratexto” ou como “publicidade”, sua função nas revistas é ser “legível”, é ser uma forma articulada aos “conteúdos” veiculados. Em sua essência, uma “imagem com legenda”, e esta é sua apresentação mais comum nas publicações: referida a um excerto, uma frase do texto, mesmo quando a figuração apenas alude à narrativa.³ O “rodapé” textual, a legenda, passam a interagir, passam a ser parte integrante da ilustração, não só como “título” externo, mas também como agente gráfico que dá às cenas figuradas uma “legibilidade”, ora intensificando-as, ora narrando-as.

Assim, estudar uma ilustração é, necessariamente, trabalhar em um interstício entre figuração e narração, em um campo “contaminado” pelas impurezas do discursivo, do narrativo, do extravisual. É a este campo misto, a este campo classicamente circunscrito pelo termo “arte menor” ou “arte aplicada”, que daremos o nome de intersemiótico. Há uma espécie de porosidade, de “tradução” de um campo a outro – dos recursos da escrita para os recursos da imagem – que nos autorizam a trabalhar com conceitos também traduzidos, contrabandeados ora da teoria da linguagem para a imagem, ora da história da arte para a narração. Com esta proposta teórica não estamos fazendo mais que retomar, refazer laços entre saberes (hoje, disciplinas, “especializações”). A idéia de uma eloqüência muda, oxímoro bem ao gosto do século

Teixeira, *Portinari leitor*. São Paulo: MAM, 1996); Tarsila do Amaral também trabalhou como ilustradora e, se não temos dados exatos sobre esta sua produção, conhecemos as ilustrações para *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo, publicadas na 11ª edição, a que utilizamos para este texto.

(3) “Muitas mensagens, correntemente consideradas “visuais”, são na realidade textos mistos, e isto em sua própria materialidade: cinema falado, imagens com legendas, etc.” METZ, Christian. “Além da Analogia, a Imagem”, IN: *A Análise das Imagens*, Petrópolis: Vozes, 1973, p. 16.

barroco, é apropriada, mesmo em contexto tão diverso, para descrever algumas das formas de transposição ilustrativa, notadamente a que chamaremos aqui de alegórica. Caminho já apontado por Walter Benjamin como profícuo para estudarmos o Expressionismo, aproximando a arte dos anos 1920-30 do Barroco, em *A Origem do Drama Barroco Alemão*.

Ao dizermos que o artista brasileiro Oswaldo Goeldi foi durante toda sua carreira um ilustrador, essa constatação, mais que apenas acrescentar um dado histórico à sua produção, abre vários focos de análise: circunscreve a obra em um momento histórico, já que a põe em contato direto com textos da época; demarca uma poética que vive na órbita do literário, amarrada à narratividade, à poesia, forjada nelas. Uma ilustração não é obra isolada, intimista, como o querem ser as criações modernas, pois participa de um conjunto de fatores externos à experimentação plástica do Autor: como objetos, como coisas em circulação, as ilustrações pertencem às páginas das publicações de um determinado período, participando tanto das características plásticas em voga quanto da recepção pública destas; como imagens icônicas, estão em relação intersemiótica com o texto ilustrado; por fim, como obras de arte, são parte, testemunho de uma poética particular, de uma trajetória artística, vivendo de seus influxos, de suas contradições.

Nestes três níveis de aproximação, podemos olhar para os primeiros desenhos de Goeldi, publicados em elegantes revistas ilustradas no início dos anos 20, e escaparmos a uma análise puramente formal que subtrai o artista de sua época, instalando-o em um limbo abstrato de esquemas classificatórios. Em outras palavras, Goeldi deixa de ser o mestre expressionista para participar de questões históricas e estéticas próprias do decênio de 20.

Publicados em um meio eclético como o são as revistas ilustradas, os desenhos do jovem Goeldi convivem com cabeçalhos, vinhetas, molduras, enfim, com a linha orgânica e vivaz do *Art Nouveau*. E a voga artenovista, sua elegância e

cosmopolitismo, dá o tom exato de civilidade moderna a estas publicações. O *Art Nouveau* é, sem dúvida, uma poética industrial, não só quando suas formas e sua difusão utilizam-se de meios tecnológicos, quando a leveza do ferro serve às suas volutas e a agilidade dos novos meios de impressão e reprodução à sua internacionalização, mas também quando sua linha orgânica, suas alusões fantasiosas e/ou exóticas agem como reação, como fuga domesticada do mundo industrializado. Um produto da técnica, marcado pela ambigüidade inerente à mercadoria. É de uma ambigüidade semelhante que vive o literato-jornalista, figura emblema deste início de século no Brasil; sua produção quer ser refinada, beletrista, artística, em oposição à padronização. Mas, este calígrafo intimista, que tem por gosto, que cultiva a palavra estranha, a frase tortuosa, a grafia pseudo-etimológica, vê-se veiculado pela imprensa, lido pelo público ávido de novidades, de modas, de mercadorias. Podemos elencar, entre os nomes que figuram nas revistas, João do Rio, Alvaro Moreyra, ou mesmo o Manuel Bandeira de início de carreira. O correlato plástico dessa escrita, vivendo das mesmas tensões, talvez seja a linha espiralada, os floreios *art nouveau* que lhe servem de moldura.

Em *Ilustração Brasileira*, revista exemplar desta estética internacional, carro-chefe das publicações O Malho S/A, é que Goeldi publica seus primeiros desenhos nos anos 20. Em 1923, ilustrando conto de Pedro Rabelo, *Obra Completa*, encontramos uma série de imagens sombrias, de faces à meia-luz. Embora essa caligrafia pareça nervosa, por demais expressiva e suja para os padrões elegantes de linhas limpas e sinuosas da revista, a linearidade se revela febril e intimista, culta. Em uma palavra, “artística”, o oposto ao desenho padronizado, ao reclame.

Se essas ilustrações são intituladas pelas legendas do conto, não as chamaremos de intersemióticas, pois o artista, pelas peculiaridades do meio e pela imediatez do próprio trabalho, apenas empresta seu traço a um texto, não havendo,

neste caso, uma mobilização de expedientes plásticos para traduzi-lo em imagens. Naquele segundo nível de análise – icônico – apesar de ilustrar um texto nacional, Goeldi interpreta as criações do desenhista austríaco Alfred Kubin⁴ e as obras gráficas de Odilon Redon. Os desenhos de Goeldi, simbolistas, trabalham com figuras que adentram ou deixam a escuridão. Tragadas pelas sombras, as personagens aludem mais que apresentam; sugerem atmosferas mais que descrevem cenas. Formalmente, construir por linhas amplas, profundas e entrecruzadas um espaço nebuloso, e, se não profundo no sentido perspéctico, denso e penetrante, característica básica destes trabalhos de Goeldi, é a marca de Kubin. O desenho do austríaco *O Escorpião*, publicado em 1912 na revista *Simplicissimus*, nos mostra a mesma espacialidade das ilustrações de Goeldi, tanto destas para *Obra Completa*, como as para *A Causa Secreta* de Machado de Assis, série também publicada em *Ilustração Brasileira* no ano de 23.⁵ Mas, se parecem deslocados do contexto geral das revistas, os desenhos não são estranhos a este universo, não poderiam sê-lo, se foram publicados em mais de uma ocasião não eram “impopulares”. Espaços impalpáveis e sugestivos, guardadas as peculiaridades poéticas de cada artista, já eram conhecidos pelas pinturas de Eliseu Visconti e Helio Seelinger, pintores atuantes no Rio de Janeiro da passagem do século.

Estudar as ilustrações para os poemas mítico-oníricos modernistas *Cobra Norato*,⁶ de Raul Bopp, e *Martim Cererê*,⁷

(⁴) A relação de Goeldi com o mestre Kubin nestes primeiros anos é apenas de admiração. A partir de 1926, Goeldi passará a corresponder-se com o artista austríaco. A correspondência dos dois artistas foi publicada. As cartas de Kubin no catálogo *Oswaldo Goeldi* organizado por Carlos Zilio em 1982; as de Goeldi, localizadas nos arquivos de Kubin na Áustria recentemente, no catálogo *Oswaldo Goeldi, um auto-retrato*, Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 1995.

(⁵) Revistas do acervo da FFLCH-USP.

(⁶) BOPP, Raul, *Cobra Norato*, Rio de Janeiro: Edição especial, 1937, 2ª edição. Coleção IEB – USP.

(⁷) RICARDO, Cassiano, *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*, Rio de Janeiro: A Noite, 1941, 8ª edição. Coleção do Museu Castro Maia.

de Cassiano Ricardo, que Goeldi fez em 1937 e 1945, respectivamente, já é adentrar outra problemática. Pensando na existência *material* desses livros, eles atestam uma qualidade gráfica incontestável, exemplo de que as conquistas do modernismo – a imbricação do europeu e do substrato primitivista fornecido pelo folclore, pela cultura negra e popular – estavam se consolidando como alternativa (estética e editorial) aos padrões elegantes importados. Mas, se a retórica do modernismo brasileiro é afastar-se do que pareça internacional para buscar um “primitivo”, um “brasileiro” mais autêntico e espontâneo, ela se desenvolve em várias frentes, em vários níveis, não raro implicando contradições internas que não podem ser descartadas. Os dois poemas representam dois momentos desse mito modernista do “primitivo”. *Cobra Norato* é, como *Macunaíma*, um poema narrativo que incorpora, ao corte moderno da forma, lendas e mitos amazônicos, frutos de pesquisas e compilações. É a representação antropofágica de um país virgem, “sem nenhum caráter”, ainda informe e puro; *Martim Cererê*, a épica bandeirante de Cassiano Ricardo escrita em 1928 e reescrita na década seguinte, já trabalha sob as premissas nacionalistas de união das três raças forjada a partir de 1930. Nesse âmbito, como objetos em circulação em um determinado meio, as ilustrações de Goeldi participam dos dilemas do modernismo, dos dilemas de uma época.

Esta afirmação é ainda mais incisiva se pensarmos que, diferindo dos desenhos rápidos para as revistas, o trabalho do artista com os textos de Raul Bopp e Cassiano Ricardo é uma interpretação, uma tradução, uma produção intersemiótica. Se no mundo das revistas Goeldi transitava pelo universo de Kubin, sem grandes alterações formais para adaptar-se aos textos, nestes livros, por se tratarem de projetos mais ambiciosos,⁸

⁽⁸⁾ Segundo notícia de jornal, Goeldi nutria até um projeto maior de ilustrar outras obras de cunho modernista/primitivista, como *Carnaval* de Manuel Bandeira, perfazendo uma série de livros brasileiros. “Martim Cererê, ilustrado por Goeldi”, IN: “Autores e Livros”, *A Manhã*, 1/11/42.

o artista busca expedientes inovadores de aproximação das poéticas ilustradas. Para *Cobra Norato*, Goeldi desenvolve uma série de xilogravuras em cores cujos registros se sobrepõem, baralhando planos coloridos e baralhando as noções de profundidade e figura/fundo. O artista aprendera a xilogravar em 1923, mas a utilização de várias matrizes coloridas para a mesma xilogravura aparece na carreira de Goeldi a partir dessa série para o poema amazônico de Raul Bopp; aparece como “solução” plástica, como interpretação de um mundo pouco “gráfico”, porque pouco “descritivo”, e muito sensorial, sensual. Os planos vermelhos, verdes, amarelos, são intercambiáveis como os sentidos na sinestesia constante do poema, mutáveis como a personagem em seu caminho nada geográfico até a noiva “filha da rainha Luzia”. O vermelho nivela os animais no mesmo plano em *Floresta*, ou explode nas vestes e no fundo da gravura figurando a “noiva”; o amarelo ouro intensifica o desenho em negro da festa na oca; o verde demarca a fusão da Mulher mítica do fundo do lago com a floresta: um universo ainda não nomeado, não hierarquizado. O mundo de pureza primal dos versos de *Cobra Norato* recebe de Goeldi um tratamento também “primitivo”. Saímos do mundo de Kubin para adentrar o de Gauguin, com a ênfase que o colorido dá ao rebatimento dos planos, com o achatamento da profundidade produzido pelo baralhamento das distâncias, das figuras e dos fundos, com a linearidade rústica, uma espécie de *cloisonnisme*, nas gravuras em que se conservam os elementos negros, com a profusão de cores puras, maravilhosas e míticas. Goeldi conhecia e já admirava Gauguin, mas a interpretação de seu universo parece imbricada na tradução da antropofagia brasileira, perpassada pelo filtro modernista em sua apropriação da poética da *art nègre* européia. Se a relação dos modernistas com a arte primitiva foi de alguma forma tutelar, se foi a visão culta e “européia” dos artistas que estabeleceu, de cima para baixo, uma “cultura popular” e se o primitivismo brasileiro é um fruto tardio do interesse pelo não-europeu da arte francesa, a relação de

artistas como Goeldi com a poética antropofágica abre novas vias para o diálogo, antes unilateral, Brasil-Europa. Formado no espírito simbolista-expressionista do final do século, Goeldi dialoga com as vertentes brasileiras da arte moderna, e a partir delas reinterpreta, ressignifica os estilemas do Simbolismo europeu. Goeldi não é um modernista no sentido próprio do tema – um artista que participou ativamente dos debates modernizantes introduzidos no país a partir de 22 – mas seu trabalho para o poema de Raul Bopp é, sem dúvida, um trabalho “modernista”. A mítica da antropofagia, aquela imbricação do imaginário brasileiro e da forma moderna, é o pano de fundo dessa reinterpretação do paraíso não-civilizado de Gauguin.

Já em *Martim Cererê*, livro que compartilha com *Cobra Norato* e *Macunaíma* o uso do substrato de lendas amazônicas, seu autor, Cassiano Ricardo, participa da instauração de um novo terreno mitificador: o mito de “Nação” e “povo”, formados a partir das três raças. E sabemos o quanto essa comunhão mitificada favoreceu a ideologia totalitária das décadas de 30 e 40. Mas, tanto no campo das artes plásticas quanto no da literatura, a participação desse imaginário não poupou artistas, nem mesmo aqueles opositores do regime: na capa da 9ª edição do poema de Cassiano Ricardo, criada pelo artista Lívio Abramo, congregam-se os três perfis étnicos, sob a égide do chapéu típico do branco bandeirante. Em *Martim Cererê*, essa relação não é feita, é claro, de forma simplista. É engenhosa a “artimanha” legendária do escritor ao criar a personagem-título. Na abertura do poema, Cassiano Ricardo enlaça variantes dos mitos (principalmente a partir de *Poranduba Amazonese* de Barbosa Rodrigues, outro dos “livros brasileiros” que Goeldi foi chamado a ilustrar),⁹ enlaçando, assim, também as três raças na forma híbrida do nome Martim Cererê:

⁽⁹⁾ Goeldi morreria sem terminar este trabalho de ilustração. O livro foi editado pelos Cem Bibliófilos em 1962, ilustrado por Darel.

“O nome indígena era Saci-Pererê. Devida à influência do africano, o Pererê foi mudado pra Cererê. A modificação feita pelo branco foi pra Matinta Pereira; (...)

*Daí Martim Cererê. É o Brasil-menino, a quem dedico esse livro de histórias e de figuras”.*¹⁰

Formalmente, estamos em universo mítico muito próximo ao de Bopp. O poema de Cassiano Ricardo é um “livro de figuras e histórias” porque seus versos, como os de *Cobra Norato*, são muito imagéticos, buscam aquela almejada pureza anterior ao discurso, anterior ao homem, no mundo não nominal do “menino”. Tanto a idéia de que a imagem é anterior a qualquer palavra quanto a de que a cor é uma instância mais “sensorial”, portanto menos racionalizada, são reiteradas por Cassiano Ricardo como forma estrutural de sua poética. O Autor trata seu poema como uma espécie de “desenho animado”, assim como o parnasiano remetia seu ofício à escultura e o simbolista à música. Em entrevista encartada na 11ª edição de seu livro, de 1962, Cassiano Ricardo diz:

“Aliás, aos que só viram os aspectos da ‘cor’ e da ‘imagem’ informei que no mundo da fábula tudo era sol – noite não havia. Tudo era sol quer dizer: tudo era cor. O fiat mágico tinha que ser _ ‘faça-se a noite’, uma vez que a luz já existia. Por outro lado, não se pode conceber um poema indígena, como Martim Cererê, sem o colorido, por exemplo, da arte marajoara.”

Da cor como instância sensorial, forma primeira desse poema que foi chamado de “o livro do Gênesis verde de nosso

⁽¹⁰⁾ RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*. São Paulo: Saraiva, 1962, 11ª edição. p. 6. Esta edição é chamada “definitiva”. Sabemos que Cassiano Ricardo alterou seu poema ao longo das várias publicações que este recebeu durante a vida do autor, o que torna problemático saber qual a versão da 8ª edição ilustrada por Goeldi, já que se trata de exemplar raro, de difícil consulta. Escolhemos citar sempre a 11ª edição cotejando-a com a 9ª edição. RICARDO, Cassiano, *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*, Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1947, 9ª edição (em forma definitiva).

antigo testamento”, a palavra “cor”, por um sutil deslizamento de sentido, passa a simbolizar não só o mundo-menino antes da noite, mas também a comunhão das raças:

“Nem seria concebível um poema sem cor, quando é ele, como pretendeu ser este, uma síntese étnica do nosso povo, ou um problema de cor. Onde uma democracia racial mais rica de cor que a nossa?”¹¹

Como objeto, o livro *Martim Cererê* ilustrado por Goeldi também é muito próximo do padrão de *Cobra Norato*. Novamente o Artista lança mão da cor, dos vários registros coloridos, para traduzir em imagens o universo poético do Autor. Novamente, o gravador projetou todos os detalhes, desde as vinhetas e capitulares, até as ilustrações que se intercalam com as páginas do texto. As vinhetas do livro são todas em verde, figurinhas muito diminutas – um pequeno saci, uma folhagem, um tucano – adornam as páginas do texto. Nas gravuras em cores, Goeldi trabalha com um processo diferente daquele de sobrepor matrizes coloridas embaralhando os planos de *Cobra Norato*. Nas figuras do livro de Cassiano Ricardo, geralmente uma cor faz fundo para a figuração em outra cor, ou entra em composição com o preto. Apenas em duas gravuras Goeldi utiliza a cor de maneira mais estrutural. Sobre essa forma de compor a imagem, cor sobre cor, Goeldi disse que não lhe agradava a perda do elemento gráfico que a ausência de uma matriz em negro criava. Se em *Cobra Norato*, na falta do “elemento gráfico” podíamos notar a exuberância sensorial do colorido, o mesmo nem sempre se repete nas ilustrações para *Martim Cererê*. É interessante, então, notar a justeza da avaliação que o artista faz de sua própria obra, já que nestes trabalhos, principalmente em uma que representa uma paisagem de campo arado, há tanto a perda da nitidez do desenho, quanto uma frouxidão na com-

⁽¹¹⁾ RICARDO, Cassiano. *Op cit*, p. 245.

posição, dispersa em vários pontos – o céu, o horizonte, a luminosidade – sem deixar qualquer ênfase nas figuras. Na gravura de Uiara, o artista mantém um contraste instigante entre cores, chegando próximo aos efeitos oníricos das gravuras de *Cobra Norato*. É notável, entretanto, que a mulher mítica de *Martim Cererê* precisa estar etnicamente caracterizada. Enquanto as figuras femininas de *Cobra Norato* ou estão nuas ou envoltas em vestes vermelhas, enfatizando o efeito sensual de suas aparições, Uiara é uma *índia*, usa tanga, segura uma lança, enfeita-se com penas. Até mesmo a cor encantadora é um recurso de ênfase étnica, nesta mulher que é também uma figuração antropomórfica da Natureza virgem com seus tesouros ainda inexplorados:

“mulher gravada a ouro
num friso marajoara
cabelo muito verde
olhos-muito-ouro
chamava-se Uiara”¹²

Uiara é uma figura sem relevo, sem profundidade, friso marajoara, na representação de um mundo sem distâncias, sem hierarquias. Se já são tão visuais os recursos para pôr “em palavras” o universo do não-discursivo, Goeldi também trabalha com a planificação decorativa da figura e do fundo. E as prerrogativas raciais estão simbolizadas também no colorido: se Uiara é quente, avermelhada, as duas gravuras majoritariamente em negro do conjunto tratam da “noite” da escravidão (do índio e do negro). Se a cor em *Cobra Norato* é maravilhamento sensorial, em *Martim Cererê* ela é também simbolicamente “raças”.

Podemos lembrar, ainda, a segunda daquelas gravuras que utiliza a cor como estrutura, em que Goeldi figura o coló-

⁽¹²⁾ RICARDO, Cassiano. *Op cit*, p. 21.

quio amoroso entre a mulher indígena de seios à mostra e o homem português, em uma praia escura que emoldura o azul chapado do céu e do mar. A matriz negra e a azul celeste não se sobrepõem, articulam-se como blocos “encaixados”, enfatizando, no plano objetivo, a construção material, a rusticidade da madeira entalhada, e, no plano icônico, a ingenuidade da relação amorosa entre a floresta-mulher indígena e a civilização-homem português, mito de fundação de um povo. Mulher que pode ser também a cidade de São Paulo, com seus fragmentos visuais em movimento, fazendo, então, referência a outro dos “mitos de fundação” do Modernismo, outro de seus lugares-comuns, o da cidade moderna, o da urbanidade viva, orgânica, “tentacular”, fixada em “instantâneos” auditivos/visuais sem liames narrativos explícitos, sem “discursividade” (ou projeto) anterior. Cidade, também ela, uiara mágica, quase natureza, quase “primitiva”.¹³

As xilogravuras mais inusitadas do conjunto de *Martim Cererê* são as imagens urbanas. Em uma delas, poste de luz, avião, automóvel, edifícios são figurados com alguma ingenuidade, como pede a constituição lendária da modernidade que Cassiano Ricardo cria. As três cores desta gravura – azul, verde, preto – contrastam sem criar tensão ou profundidade, em um mosaico de formas apressadamente vislumbradas (e desenhadas). Goeldi nunca figurara a cidade moderna nesses termos, sua paisagem urbana geralmente é sombria, trágica. Esta, então, é uma imagem paradigmática da relação intersemiótica entre obra e texto: o artista incorpora em seu repertório outros dados, geralmente não ficando isento dos debates da época em que vive, já que precisa, como criador, dar uma

⁽¹³⁾ A analogia cidade moderna/mulher não é estranha aos literatos brasileiros, encontramos esta figura paradigmática vestida de Madame Cinema em Costallat, de Miss Deise no jovem Oswald já no início do modernismo; metáfora, aliás, de sabor francamente decadentista bem ao gosto dos escritores-calígrafos das revistas ilustradas. O exemplo mais óbvio é o livro *A cidade mulher* de Alvaro Moreyra.

resposta a questões que lhe são colocadas.¹⁴ A segunda gravura urbana é ainda mais sintomática. Goeldi figura em azul um homem à porta, ao fundo uma construção citadina dá a localização geográfica do quadro. Em primeiro plano, temos o desenho feito na matriz negra sobre fundo amarelo de uma mulher em um café. A figura feminina está solitária, só reconhecemos a ebulição do local pela notação sucinta do reflexo de pessoas em um espelho. Na composição deste interior mundano, Goeldi lança mão de vários recursos de sua própria poética: a forma sintética de delinear figuras anônimas; as linhas finas entrecruzadas para dar luminosidade a algumas áreas da matriz. E cria outros para responder à necessidade do texto, como os múltiplos focos – um homem em segundo plano, uma mulher em primeiro, e separação enfatizada pelas cores; um terceiro plano ainda, visto pelo espelho – que nos dão a dimensão vibrátil, fragmentária, de um ambiente moderno. Paisagem multifocal onde reverbera a apressada imagética fragmentária de Cassiano Ricardo em “Café expresso”:

“Café expresso – está escrito na porta.
Entro com muita presa. Meio tonto,
 por haver acordado tão cedo...
 (...)
 “Mas eu não tenho tempo para pensar nessas coisas!
Estou com pressa. Muita presa
A manhã já desceu do trigésimo andar
daquele arranha-céu onde mora.”

⁽¹⁴⁾ Não estamos fazendo a velha distinção entre a verdadeira “obra” e as “ilustrações”, que alguns críticos entendem como “meio de subsistência”. Renato Palumbo Dória, autor de dissertação defendida na UNICAMP, estudando uma faceta de Goeldi ilustrador, está muito atento a esta velha leitura e a contradiz: “seu trabalho como ilustrador para jornais, revistas e livros não foi de modo algum mero derivativo, dispersar de forças criativas ou apenas meio de subsistência material. Esta foi sua escolha, dentro dos limites de suas opções, e foi dentro da tensão destes limites que o artista operou.” DÓRIA, Renato Palumbo, *Oswaldo Goeldi Ilustrador de Dostoiévski*. Dissertação de mestrado defendida no IFCH – UNICAMP, 1998. p. 78-79.

(...)
Ó meu São Paulo!
Ó minha uiara de cabelo vermelho!
Ó cidade dos homens que acordam mais cedo no mundo!”¹⁵

Apesar de estas gravuras que enumeramos apresentarem esforços felizes de tradução poética, no conjunto a série de ilustrações não resulta harmônica. Não incorpora a cor como elemento formal como em *Cobra Norato*, já que há gravações de várias faturas diferentes, não raro o colorido parece apenas decorativo, acessório dispensável para um desenho em negro. Algumas imagens, à força de interpretarem o texto, ele mesmo já tão imagético, acabam sendo muito narrativas e detalhistas, não investindo o artista nos largos traços sintéticos que caracterizam sua melhor produção. Gravuras anteriores, publicadas no encarte do disco do poema de Cassiano Ricardo musicado por Heckel Tavares, *André de Leão e o Demônio do Cabelo Encarnado, Suíte Sinfônica em seis quadros*,¹⁶ todas em preto, conseguem ser mais coesas como conjunto, mais expressivas nas formas caricaturais e grotescas de seres de nossa fauna fantástica, do que estas que novamente retornam ao universo de Cassiano Ricardo.

Notamos que não só Goeldi investe em um imaginário primitivista, desrespeitando as conquistas ocidentais como a perspectiva, a distinção clara do desenho, da figura e do fundo, a hierarquia entre forma e colorido, mas também os poetas, Bopp e Ricardo, querem aludir a este universo anterior ao olhar (e pensamento) “civilizado”. Apesar de nossas restrições ao conjunto de *Martim Cererê*, é clara a imbricação dos projetos artísticos do gravador e dos escritores, o que transforma os dois livros ilustrados em exemplos paradigmáticos

⁽¹⁵⁾ RICARDO, Cassiano. *Op cit*, p. 224-226.

⁽¹⁶⁾ Reproduzidas em *Oswaldo Goeldi, mestre visionário*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1996, p. 28-29.

(embora pouco estudados) do Modernismo. Parece estranho, então, que nos estudos dedicados à faceta de ilustrador de Goeldi, as séries para os livros de Dostoiévski sempre tenham merecido maior atenção dos críticos.¹⁷ A começar pelo padrão dos empreendimentos editoriais: se *Cobra Norato* e *Martim Cererê* são livros luxuosos e, ao que tudo indica, projetos individuais de Goeldi, com tiragens reduzidas apenas para círculos de bibliófilos, a coleção de obras de Dostoiévski, ao contrário, é produto de um esforço conjunto de vários ilustradores e capistas (Goeldi, Santa Rosa, Axel Leskoscheck, entre outros) e foi editada (e reeditada) em escala comercial.¹⁸ Além disso, uma obra como a do escritor russo – matriz do primeiro expressionismo – já estava devidamente deglutida pelas visões modernas nos anos 40. O trabalho intersemiótico com um destes textos não causa o mesmo incômodo para o historiador que aquele com escritos cujas arestas não estavam (e não estão) aparadas. Também o artista se vê em um

⁽¹⁷⁾ Conhecemos apenas um texto que trata demoradamente das ilustrações para *Cobra Norato*, e ainda assim a autora busca fazer uma separação radical do “expressionismo” de Goeldi e da poesia modernista de Bopp. (cf. CERTAIN, Yeda Fiuza. “Goeldi ilustrador e a brasilidade modernista”, IN: ZÍLIO, Carlos (org.) *Oswaldo Goeldi*, Solar Grandjean de Montigny ? PUC/RJ, 1982). Outros textos sobre o artista geralmente apenas citam os projetos de ilustração modernistas como meios de subsistência, sem estofo artístico para merecerem atenção analítica. Quanto às imagens para Dostoiévski, há dois textos que tratam do assunto: a já citada dissertação inédita de Renato Palumbo Dória e o ensaio de SCHNAIDERMAN, Boris. “Oswaldo Goeldi e Dostoiévski - um caso de tradução intersemiótica”. IN: *Revista da USP*, São Paulo, dez., fev., 1996-97, n° 32.

⁽¹⁸⁾ Não é difícil encontrar várias edições da coleção de Dostoiévski - até mesmo as primeiras da década de 1940 - em sebos da cidade, o que dá a estes livros um caráter mais “popular”, tornando as ilustrações mais conhecidas. Já *Cobra Norato* teve tiragem de 150 exemplares e *Martim Cererê* de 210, numerados e assinados. A própria característica material dos livros faz dos primeiros edições comuns e dos segundos “obras de arte” raras: as imagens em Dostoiévski são reproduções impressas (embora haja um certo mito entre os estudiosos de que as primeiras edições têm gravuras originais, erro facilmente demonstrado pela comparação entre o tamanho das ilustrações e o das matrizes originais localizadas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes), as gravuras de *Cobra Norato* e *Martim Cererê* são originais, isto é, impressas a partir da própria matriz gravada.

ambiente seu conhecido: um mundo à meia-luz, sugestivo, alusivo.

Se podemos fazer perguntas acerca da publicação de tais obras no Brasil, talvez seja mais importante, neste contexto, perguntar pela tradução plástica do mundo dostoiévskiano. Goeldi teria, já que em um mundo seu conhecido, retomado àquele traçado expressivo e simbolista do início de sua carreira? A esta questão, um texto recente como o de Rodrigo Naves dá resposta afirmativa: as ilustrações para Dostoiévski são, no entender do crítico, muito expressionistas, em detrimento do trabalho de sintetização plástica que o artista vinha empreendendo durante as décadas de 30 e 40.¹⁹

Preferimos pensar no conjunto de experiências artísticas de Goeldi. Assim, olhamos também para uma produção “menor”, as ilustrações corriqueiras para o encarte dominical do jornal *A Manhã* às quais o artista se dedicou durante as décadas de 40 e 50. A partir desta necessidade cotidiana de codificação de textos em imagens, pensamos que Goeldi vai criando uma gramática alegórica. À lógica da simplificação alegórica devemos o homenzinho de chapéu e guarda-chuva, figura cômico-emblemática do homem moderno que Goeldi utiliza em várias gravuras como *A morte do guarda-chuva*, 1937, ou *Chuva sem parar*.²⁰ Mas, é claro que não queremos aqui decantar, da obra genuína, características estranhas ao universo artístico do gravador. Estamos antes tentando romper hierarquias, sem também querer elevar acima de suas qualidades desenhos ligeiros e às vezes pouco elaborados. Queremos enfatizar que existe um contrabando constante da lógica do ilustrador jornalístico para os trabalhos mais elaborados e vice-versa. Para o historiador, é nesse trabalho “im-

⁽¹⁹⁾ NAVES, Rodrigo. *Goeldi*, São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

⁽²⁰⁾ *A morte do guarda-chuva*, título atribuído, xilogravura, 1937, acervo BANERJ; *Chuva sem parar*, xilogravura, sem data, reproduzida no álbum MACHADO, Aníbal, *Goeldi*, Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1955.

pensado”, imediato que as fontes visuais do artista aparecem em sua nudez. O estudo e a interpretação de Goya, por exemplo, patente nas ilustrações para *Recordações da Casa dos Mortos* de Dostoiévski,²¹ é evidenciado claramente por um bico-de-pena de “Letras e Artes”, encarte de *A Manhã*, publicada em 16 de julho de 1946. O desenho que ilustra um poema de página inteira tem composição e iconografia similar à gravura dos *Caprichos* de Goya, *O sono da razão produz monstros*.

Assim, em *Recordações da Casa dos Mortos*, publicado em 1944, não podemos dizer que Goeldi retoma o Expressionismo porque o artista está trabalhando com esta interpretação de Goya, dialogando com a ambigüidade dos *Caprichos*. Um exemplo é a gravura para o livro que vem referendada pela legenda do texto “os diabos retornam na ponta dos pés...”. Não temos como saber qual a liberdade de Goeldi na escolha da matéria de suas ilustrações, ou da legenda para cada uma delas. Um livro como este, diferentemente dos projetos luxuosos de *Cobra Norato e Martim Cererê*, obedece a um padrão editorial, a uma coleção, e o artista trabalha dentro desses parâmetros externos. Mas, não há dúvidas de que tanto a legenda quanto a ilustração, uma potencializando a outra, referem-se a Goya, à ambigüidade do que pode ser apenas uma “fantasia”, um “capricho” (no caso do texto, uma enenação) ou um terrível pesadelo.

⁽²¹⁾ Todos os livros de Dostoiévski que citaremos foram editados pela José Olympio durante os anos 40, à exceção de *Memórias do Subsolo* que provavelmente é posterior, talvez de 1959-61. Utilizamos para este texto as edições de 1962, mas consultamos também uma coleção mais antiga da década de 50 da qual não faz parte *Memórias do Subsolo*. Todavia, com o título *A Voz Subterrânea*, a novela *Memórias do Subsolo* em tradução de Costa Neves e ilustrada por Goeldi está anunciada entre as obras completas do autor russo já na 1ª edição de *Humilhados e Ofendidos* de 1944 na Coleção Fogo Cruzado, o que não chega a provar a existência real do livro, talvez apenas o seu projeto. Também *Recordação da Casa dos Mortos* é anunciado nessa publicação, embora a datação mais precisa para sua edição seja 1945. Sobre a datação das ilustrações de *Memórias do Subsolo* cf.. DÓRIA, Renato Palumbo, *Op cit.*

Como resultado desse interesse por Goya, talvez também possamos creditar uma certa pesquisa da luminosidade dramática a que Goeldi parece dedicar-se nesses anos 40. Faces à meia-luz como as para *Obra Aberta* de 1923, ou as gravuras de um dos primeiros álbuns do artista de 1927, que terminou incompleto, *10 Köpfe*, já pressupunham o recurso da luminosidade como efeito dramatizante, mas, na década de 40 o estudo dos recursos luminosos não se restringe ao claro-escuro de uma espécie de retratística fantástica (e algo barroca). Em três xilogravuras para o livro de Manuel Villegas Lopes,²² a mesma imagem é repetida sob formas diversas de iluminação criadas por incisões ora retilíneas, ora crispadas. Efeitos que serão largamente utilizados para adequar-se à semântica do livro de Dostoiévski. Linhas retas e claras para descrever o ambiente da prisão na gravura que abre o livro *Recordações da Casa dos Mortos*; linhas curtas e faiscantes para as máscaras grotescas das vinhetas para o início dos capítulos. Ou a combinação de ambas – contenção plástica e luminosidade expressiva – enfatizando, no ambiente frio do hospital, o corpo branco e morto.

Se é arriscado falar em interpretação intersemiótica da poética de Dostoiévski no caso em questão, já que Goeldi conhece o texto do autor por meio de vários filtros – conhece a obra por “tradução”, portanto dentro de uma tradição de aclimação do texto; conhece o universo do autor pelo viés da leitura expressionista; conhece também as várias ilustrações que as obras mereceram de artistas anteriores, entre eles Kubin²³ – o artista sem dúvida busca dar uma visão pró-

⁽²²⁾ LOPES, Manuel Villegas. *Carlitos, a vida, a arte e a obra do gênio do cine*. Rio de Janeiro: Cia Editora de Leitura, 1944. As gravuras que analisamos pertencem ao acervo BANERJ.

⁽²³⁾ As traduções brasileiras foram feitas a partir da francesa, mas aos cuidados de escritores já renomados – Raquel de Queirós, Rosário Fusco, entre outros. Quanto aos desenhos de Kubin para Dostoiévski, Goeldi provavelmente os conhecia pois vivia em constante intercâmbio de obras com o austriaco; quando fala ao mestre de seus trabalhos para a coleção da José Olympio, não es-

pria (o que equivale a dizer, uma visão da época) para estes romances. Seria interessante analisar o percurso da recepção da obra de Dostoiévski entre os brasileiros, principalmente deste *Recordações da Casa dos Mortos*, cujo eco em nossa literatura sente-se desde *Cemitério dos Vivos* de Lima Barreto até *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos. Essa relação entre um autor estrangeiro e sua recepção crítica serviria não só como aproximação real do texto de Dostoiévski lido no país, com todas as características que as traduções, sempre “literárias”, sempre beletristas, deram aos romances,²⁴ mas também como forma de entender a faceta mais “sombria”, menos luminosa do Modernismo. Perceber as ambigüidades, as metamorfoses antitéticas que envolvem os fatos e as personagens dostoiévskianas, não afasta Goeldi da percepção geral da obscuridade que parece descortinar-se nos anos 40. Por esse outro lado, o “primitivo” não discursivo pode ser apenas o mundo dos destituídos de linguagem, dos homens alienados na figura emblemática dos retirantes de *Vidas Secas* (ou de Portinari). Pela obra de Goya, ora “capricho”, ora superstição, ora deleite, ora sono irracional, Goeldi dá a sua versão atualizada da obra de Dostoiévski. E evidencia-se, assim, uma trama cerrada de referências e leituras textuais, visuais, críticas postas em movimento para adequar-se a uma poética, e, também, em um outro nível mais inconsciente, a uma série de preocupações artísticas e éticas do período.

conde a satisfação de voltar ao universo expressionista, em companhia de outros tantos ilustradores célebres que o romancista russo merecera. A relação de Goeldi com Dostoiévski, entretanto, nos parece muito diversa daquela de Segall, por exemplo. O artista russo, ao criar o álbum *Sanfte* (*Uma Doce Criatura*, conto de Dostoiévski), quando ainda vivia em Dresden e começava a aproximar-se do Expressionismo, dá uma interpretação do Autor no calor do momento expressionista, assim como Heckel (e Kubin). Sobre esta série de ilustrações de Segall pertencente ao Museu Lasar Segall, cf. MATTOS, Cláudia Valladão de, “A série *Sanfte* e as primeiras telas expressionistas”, IN: *Lasar Segall – Expressionismo e Judaísmo*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2000, p. 121-129.

⁽²⁴⁾ Sobre as traduções de Dostoiévski feitas para a José Olympio, SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski, prosa poesia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

Dentro desta trama, não é estranho que Goeldi também reaproveite soluções de suas gravuras mais autônomas, aquelas que não são ilustrações, para interpretar universos outros. Já era comum em suas paisagens urbanas o recorte e a ressignificação de detalhes – poste de luz, guarda-chuva – criando uma gramática alegórica mesmo que sem sentido unívoco. Radicalizando a descontextualização de objetos do acaso, Goeldi aproxima-se do “encontro fortuito” tão caro aos surrealistas. Uma gravura em que este expediente chega ao limite é *Cavalo e Regador* do acervo BANERJ. Para o universo de Dostoiévski, Goeldi lança mão da figura do lampião enunciando o ermo solitário das ruas. Exemplos são as gravuras para *Humilhados e Ofendidos* e *Memórias do Subsolo*. Lança mão também da aproximação insólita de objetos. Na gravura que fecha o livro *Memórias do Subsolo*, provavelmente uma das últimas séries de Goeldi, se o jogo de perspectiva suaviza o processo de descontextualização, não deixa de ser a mesma lógica de *Cavalo e Regador* a que leva o artista a enfatizar, no fundo negro, apenas o lampião e o rosto da personagem. O lampião, a lâmpada, alegoria sempre reiterada nas paisagens urbanas de Goeldi, é o índice que enuncia, que alegoriza o caráter do “homem do subsolo”.

Voltando àquele último item de nosso método de análise, as ilustrações são testemunho das transformações na carreira do artista, com a vantagem de não descontextualizarem sua obra. Em um sentido mais amplo, a poética do artista vê-se iluminada por este seu trabalho de ilustrador. Estudar as séries de ilustrações permite uma análise que situa o gravador em seu tempo histórico como interlocutor ativo das problemáticas do período, sem, entretanto, abandonar as premissas estéticas e formais que nortearam a trajetória artística de Goeldi.

Por fim, olhando para este procedimento analítico como um método que acreditamos fecundo para o estudo da arte do período, poderíamos perguntar se uma crítica purista não estaria ela mesma enredada nas artimanhas do Modernismo

ao proclamar um mundo anterior ao discurso, um “primitivo” forjado a partir do ocidente e dentro de suas dualidades; se a ilusão da originalidade não é senão um mito das vanguardas; se, dessa malha abstrata de conceitos, não estaria escapando justamente o objeto artístico enquanto tal. Poderíamos perguntar se, em vez de cobrar das criações plásticas modernistas sua cota de “modernidade” na literalidade dos elementos visuais ou em sua originalidade, não seria mais adequado às obras em questão uma abordagem interdisciplinar, intersemiótica e alegórica.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS:

- BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, 11ª edição.
- CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 30 e a Cultura”, *A Educação pela Noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. “No aparecimento de Caetés”, *Ficção e Confissão*. São Paulo: Editora 34, 1999 (reimpressão).
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Recordações da Casa dos Mortos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. (sem indicação de edição).
- _____. *Humilhados e Ofendidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962 (sem indicação de edição).
- _____. *Memórias do Subsolo*. IN: *O Eterno Marido e Outras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962 (sem indicação de edição).
- GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall: Expressionismo e Judaísmo*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2000.
- METZ, Christian. “Além da Analogia, a Imagem”, IN: METZ, Christian *et alii*, *A Análise das Imagens*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1947, 9ª edição.

_____. *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*. São Paulo: Saraiva, 1962, 11ª edição.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski, prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CATÁLOGOS:

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira. *Portinari Leitor*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1996.

RIBEIRO, Noemi. *Oswaldo Goeldi, um auto-retrato*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 1995.

_____. *Oswaldo Goeldi, mestre visionário*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1995.

ZÍLIO, Carlos (org.) *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny/PUC/Rio, 1982.

PERIÓDICOS:

“Martim Cererê ilustrado por Oswaldo Goeldi”. “Autores e Livros”, *A Manhã*, 1/11/1942.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Oswaldo Goeldi e Dostoiévski: um caso de tradução intersemiótica”, *Revista da USP*, São Paulo, nº 32. dez. 1996-fev. 1997.

INÉDITOS:

DÓRIA, Renato Palumbo. *Oswaldo Goeldi Ilustrador de Dostoiévski*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1998.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *A Morte de guarda-chuva: o sublime e o grotesco na obra de Oswaldo Goeldi*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2000.

ABSTRACT: *The study of Oswaldo Goeldi's illustrations enables an inter semiotic perspective for the studies of Brazilian Modernism. This study enables, on the one hand, to research the thematic and discursive relationships that influence the images, and, on the other hand, to perceive the imagetic and allegoric contents of the texts. Art and literature are no longer hierarchized – the writer tutoring the artist – as interpretation of one and the same period.*

Keywords: *Goeldi, illustration, Brazilian's Modernism, Dostoievski.*

O PAPEL DA MÁQUINA EDITORIAL NA PUBLICAÇÃO DE *NOVE, NOVENA*, DE OSMAN LINS, NA FRANÇA E NA ALEMANHA

Gaby Friess Kirsch*

RESUMO: O mercado editorial insere-se em um sistema no qual há mecanismos de poder em jogo. Fator de controle fora do próprio sistema literário, ele intervém na decisão de publicar uma tradução. Com base nas informações contidas na correspondência mantida entre Osman Lins e as tradutoras francesa e alemã, mostra-se como *Nove, novena* chegou ao conhecimento das editoras na França e na Alemanha, em que dificuldades esbarrou a publicação da tradução da obra, quais foram as estratégias usadas pela tradutora, pela agente literária e pelo próprio escritor para convencer os editores alemães a publicá-la e quais os argumentos alegados por eles para não editá-la.

Palavras-chave: patronagem, poder, estratégia, seleção, política empresarial, fator econômico, fator poetológico.

O objetivo deste artigo é focar a política de editores na seleção de obras traduzidas ou a traduzir, apresentando como exemplo o papel da máquina editorial na publicação das traduções francesa e alemã de *Nove, novena* de Osman Lins. No primeiro capítulo de minha tese de doutorado “Poética da tradução e recepção estética de *Nove, novena* na França e na Alemanha”, estudei a história da publicação dessa obra de

(*) Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP.

Osman Lins nesses dois países, analisando os meios de divulgação da tradução nos dois sistemas literários receptores: a mídia, que inclui imprensa, rádio, televisão; as feiras do livro; os prêmios literários, e o aparelho de produção do livro, ou seja, a máquina editorial. Na publicação e recepção de uma obra literária traduzida entram em jogo várias instâncias: o mercado editorial, as tendências literárias predominantes e os cânones em vigor em dado período no sistema receptor, a representação do estrangeiro vigente naquele momento, os meios de divulgação da obra, a recepção da crítica, as expectativas dos leitores em relação às obras traduzidas e a recepção no meio acadêmico, isto é, sua inclusão no grupo de autores reconhecidos pela universidade.

Essas instituições inserem-se em um sistema no qual há mecanismos de poder em jogo. De acordo com André Lefevere,¹ há dentro de um sistema literário um mecanismo de controle, que é compartilhado por dois elementos, um interno e outro externo ao sistema. O primeiro elemento, que tenta controlar o sistema por dentro segundo os parâmetros fixados pelo segundo elemento, é representado pelos intérpretes, críticos, resenhadores, professores de literatura, tradutores. Eles reprimem ocasionalmente obras de literatura que se opõem de maneira demasiado evidente ao conceito dominante do que a literatura deveria (ou poderia) ser – sua poética – e do que a sociedade deveria (ou poderia) ser – sua ideologia. Os reescritores (*rewriters*) vão freqüentemente adaptar as obras de literatura até torná-las aceitáveis para a poética e a ideologia de uma certa época e de um certo lugar.²

O segundo fator de controle mencionado por Lefevere, aquele que opera fora do próprio sistema literário, é a “patro-

⁽¹⁾ André Lefevere, teórico da tradução pertencendo ao grupo da Bélgica e dos Países baixos, era professor no Departamento de Línguas Germânicas e Literatura Comparada na University of Texas, Austin.

⁽²⁾ Lefevere, 1985, p. 226. Todas as citações cuja fonte é em língua estrangeira foram por mim traduzidas.

nagem” que sempre existiu na história da literatura e que pode ser exercida por pessoas, reis, rainhas, mecenas ou grupos de pessoas, uma instituição religiosa, um partido político, a corte do rei, os editores, a mídia, jornais, revistas e redes de televisão.³ Hoje esse poder é exercido pelo mercado editorial, que intervém na decisão de publicar uma tradução.

“Os tradutores tendem a ter relativamente pouca liberdade no seu trato com patronos, pelo menos quando querem que suas traduções sejam publicadas. (...) Os patronos podem incentivar a publicação de traduções que consideram aceitáveis e podem também, da mesma maneira, impedir a publicação de traduções que não considerem como tal. (...). Os editores tomaram desde então o lugar dos “príncipes e grandes lordes” de Du Bellay e tendem a operar de maneira menos draconiana, porém sua influência na configuração da tradução não deveria ser subestimada”.⁴

Na publicação de uma tradução, opera-se então uma seleção de tipo ideológico e poetológico. Os textos sobrevivem ou sofrem ostracismo. Citando o exemplo da tradução francesa de *Triomphe de la mort*, de Gabriele d’Annunzio, Paul Van Tieghem menciona o poder do editor, o gosto do público, os cânones vigentes na cultura receptora e as restrições de tipo ideológico:

“O editor lhe impunha [ao tradutor] limites; o gosto do público temia os trechos longos demais, as cruezas, as cenas ousadas demais, as audácias do estilo; a autoridade política e religiosa não teria deixado passar idéias subversivas etc.”.⁵

As editoras, as livrarias, são responsáveis pela divulgação, pela circulação das obras literárias. São agentes de conti-

⁽³⁾ Lefevere, 1992a, p. 15.

⁽⁴⁾ *Idem*, p. 19.

⁽⁵⁾ Van Tieghem, 1939, p. 162-3.

nuidade literária, cultural. Se uma obra não circula, ela não suscita discussões, não gera interesse por novas possibilidades de interpretação. Mas as editoras podem influir nessa divulgação, escolhendo algumas obras e excluindo outras. André Lefevere enfoca essa dimensão do poder do mercado editorial. Os patronos auxiliam ou impedem a reescrita da literatura, que Lefevere chama de *rewriting*; neste caso, a publicação de uma tradução:

“Nem todas as feições do original são (...) aceitáveis para a cultura receptora, ou antes para aqueles que decidem o que é ou deveria ser aceitável para essa cultura: os patronos que encomendam uma tradução, publicam-na ou providenciam sua distribuição. O patrono é o elo entre o texto do tradutor e o público que o tradutor quer alcançar. Se os tradutores não ficarem dentro dos perímetros do aceitável, conforme definido pelo patrono (um monarca absoluto, por exemplo, mas também o editor responsável por uma editora), é possível que sua tradução não alcance o público que quer alcançar ou que, na melhor das hipóteses, alcance esse público de maneira indireta”.⁶

A patronagem envolve outros elementos: o econômico e o de *status*. No componente econômico, inserem-se a remuneração dos tradutores e a situação econômica das editoras. Nem sempre a remuneração é apropriada e corresponde ao trabalho efetuado. Em suas cartas a Osman Lins, as tradutoras francesa e alemã⁷ mencionam as condições nem sempre satisfatórias e a remuneração insuficiente do tradutor. Segundo Maryvonne Lapouge, tradutora francesa de Osman Lins, as editoras também enfrentam dificuldades econômicas, e a

⁶ Lefevere, 1992b, p. 7.

⁷ A correspondência entre Osman Lins e as tradutoras francesa e alemã foi consultada no Arquivo – Museu de Literatura Brasileira Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro e no IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. A tradutora francesa escreveu em francês ao autor brasileiro, e a alemã, em português.

Lettres Nouvelles/Denoël, editora francesa de *Nove, novena*, é “provavelmente a melhor editora francesa, mas a mais pobre também, e deve periodicamente pedir ajuda financeira a trusts maiores” (carta de 13.1.1970).

O próprio Osman Lins discute o poder do editor. Em *Guerra sem testemunhas*, seu primeiro volume de ensaios, publicado em 1969, sobre o papel do escritor na nossa sociedade, ele analisa elementos ligados à problemática escritor/obra/leitor: as vinculações do escritor com os elementos exteriores, a máquina editorial, o livro, o público, a crítica, a sociedade, a política, a crise que a cultura enfrenta, qual seja, a da sobrevivência da literatura no âmbito da sociedade de consumo. No capítulo, intitulado “O escritor e a máquina editorial”, o mais combativo e polêmico do livro, Osman Lins descreve a guerra que o escritor trava com a máquina editorial, “uma guerra sem testemunhas”. O autor concede ao editor o papel de “divulgador de cultura”, mas enfoca o lado comercial, lucrativo, da publicação, equiparando-a a um serviço público, “editando obras lucrativas, que aceleram a prosperidade da empresa, firmando sempre mais a sua permanência”.⁸

“Política inevitável sem dúvida, sobre a qual repousa o destino da empresa. Geratriz, todavia, de um paradoxo digno de meditação e em virtude do qual o negócio do livro assume dúplice caráter, responsável por muitas incompreensões e também por muitas inverdades: o editor, enquanto reivindica o papel de agente cultural, tende a ver na obra literária um objeto de lucro, industrializável, avaliado antes de tudo segundo as possibilidades comerciais que possa oferecer”.⁹

O *status* representa a integração em um certo grupo e seu modo de vida. O próprio Osman Lins, “sentindo-[se] bas-

⁽⁸⁾ Osman Lins, 1974, p. 66.

⁽⁹⁾ *Idem ibidem*.

tante seguro para aventurar-[se] à conquista de mercados estrangeiros”, destaca a importância de um autor ser publicado por uma editora muito conceituada. Numa carta a Lais Correia de Araújo (25.4.1974),¹⁰ ele menciona “quatro das mais prestigiosas e exigentes editoras européias [que] já assinaram contrato de publicação: a Lettres Nouvelles/Denoël, a Suhrkamp, a Bompiani e a Barral, o que garante o aparecimento da obra [*Avalovara*] no ano próximo em francês, italiano, alemão e espanhol. O fato, obviamente, não autentica a qualidade de um livro; mas ao menos permite que ele não seja propriamente um equívoco total”.

Além das restrições já mencionadas, há ainda mais três: o universo do discurso, a própria língua na qual o texto está escrito, sendo o original “o lugar onde a ideologia, a poética, o universo do discurso e a língua juntam-se, misturam-se e colidem”.¹¹

O estudo do trajeto percorrido pela obra traduzida até sua publicação e seu acesso ao público leitor francês/alemão se fez com base nas informações contidas na correspondência mantida entre as tradutoras francesa e alemã e Osman Lins.

1. PUBLICAÇÃO DE *NOVE, NOVENA* NA FRANÇA

A publicação da tradução francesa de *Nove, novena* dependeu da opinião de Álvaro Machado, um português, crítico literário, escritor e leitor para várias editoras, que gostou muito da obra e incentivou Les Lettres Nouvelles a publicá-la. A editora Denoël/Les Lettres Nouvelles, cujo diretor é o crítico Maurice Nadeau, é, de acordo com Maryvonne Lapouge, a melhor editora francesa. Geneviève Serreau, que dirige a

⁽¹⁰⁾ A correspondência entre Osman Lins e amigos e escritores foi consultada no Arquivo – Museu de Literatura Brasileira da Função da Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁽¹¹⁾ Lefevere, 1985, p. 233.

Collection Les Lettres Nouvelles, é responsável pelo serviço de tradução, sendo muito criteriosa na escolha dos tradutores. “Nadeau e Serreau são os melhores descobridores de livros”. A opinião da tradutora de *Nove, novena* é confirmada pela declaração que Maurice Nadeau, também crítico literário, faz sobre si mesmo: “Autores que lancei e que então eram considerados inacessíveis hoje são publicados em livros de bolso”.¹² *Nove, novena* foi aliás indicado por ele “como um dos cinco melhores lançamentos ficcionais deste ano”.¹³ “*Nove, novena* foi publicado, ao lado do argentino Jorge Luís Borges e do polonês Witold Gombrowicz, na coleção mais prestigiosa da famosa editora francesa Denoël”, escreve Geraldo Galvão Ferraz.¹⁴ A Collection Les Lettres Nouvelles se caracteriza pela qualidade literária de suas publicações, editando entre outros J. L. Borges, A. Bioy Casares, Camilo José Cela, Juan Rulfo, Hélène Cixous, Jürgen Becker, Witold Gombrowicz, Malcolm Lowry, Georges Perec. Aqui entra o componente de *status*, com as grandes editoras significando a consagração do escritor.

Na França, a publicação da tradução da obra de Osman Lins esbarrou apenas em dificuldades ligadas à prorrogação do prazo de publicação. Em julho de 1969, a tradutora, Maryvonne Lapouge, entrega a tradução de *Nove, novena* aos editores de Denoël/Lettres Nouvelles e, em agosto de 1970, a agente literária de Osman Lins na Europa, Mme Hélène Strassova, informa ao autor que o livro será publicado em fim de novembro ou em princípio de 1971, o que o escritor, impaciente por ver como será recebido seu livro “fora de seu contexto social”, considera “uma prorrogação tediosa” (carta de 15.6.1971).¹⁵ No entanto, devido a problemas econômicos e

⁽¹²⁾ Osman Lins, 1977, p. 118.

⁽¹³⁾ Sandra Nitri, 1987, p. 18.

⁽¹⁴⁾ *In*: Osman Lins, 1979, p. 164.

⁽¹⁵⁾ A correspondência entre Osman Lins e suas agentes literárias foi consultada no IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

empresariais, a publicação do livro, confirmada por Maurice Nadeau para junho de 1971, tem de ser adiada. Em junho de 1971, Maryvonne Lapouge escreve a Osman Lins que, “conquistados” pelo livro, Maurice Nadeau e Geneviève Serreau não querem publicá-lo às pressas, invocando como argumentos as férias de verão, o esforço mínimo que os jornais fazem para falar dos livros nessa época, a “febre” dos prêmios literários em setembro. Em 1971, *Retable de sainte Joana Carolina*. Traduit du portugais par Maryvonne Lapouge é publicado, com uma tiragem de 3.000 exemplares, e, em 10 de dezembro do mesmo ano, está nas livrarias francesas.

O título original da coletânea *Nove, novena* foi mudado, e a tradução francesa leva o título da narrativa central, “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Foram os editores, talvez por considerarem essa narrativa a mais importante, que decidiram o título. De acordo com o texto de capa, “É uma das mais belas narrativas desta coletânea (ela contém nove) que dá título ao conjunto”. Apesar de reconhecerem que “O título original *Nove, novena (Neuf, neuwaine)* revela a preocupação do autor com a organização quase matemática da obra”, os editores não respeitaram a importância da geometria dos números para Osman Lins. Das nove narrativas de *Nove, novena* (quatro narrativas iniciais + “Retábulo” + quatro narrativas finais), o “Retábulo de Santa Joana Carolina” ocupa uma posição de destaque, exatamente o centro da coletânea, por ser a mais importante e um retábulo perfeito, dividido em doze mistérios, enquanto as outras são “retábulos em embrião”.¹⁶ Os editores mudaram a ordem das narrativas (“Retable” + oito narrativas), quebrando a geometria de Osman Lins. A importância da construção geométrica para Osman Lins revela-se em uma das epígrafes do livro, uma citação de Matila C. Ghyka tirada de *Esthétique des proportions dans la nature et les arts*: “Uma concepção geométrica sintética e cla-

⁽¹⁶⁾ Sandra Nitri, *op. cit.*, p. 74.

ra fornece sempre um bom plano”. Perde-se também a paronomasia de *Nove, novena*, o jogo dos significantes.

II. PUBLICAÇÃO DE *NOVE, NOVENA* NA ALEMANHA

1. EM BUSCA DE UMA EDITORA ALEMÃ PARA *NOVE, NOVENA*

Nove, novena chegou ao conhecimento das editoras alemãs por intermédio da tradutora, Marianne Jolowicz. As dificuldades que a tradutora alemã teve para encontrar uma editora alemã que publicasse a tradução da obra ilustram o poder exercido pelas editoras na escolha das obras a serem publicadas, o que obrigou a tradutora, o próprio autor e a agente literária a utilizarem diversas estratégias para convencer as editoras a publicar a obra.

Entre a primeira tentativa da tradutora alemã “para achar um bom editor” (carta a Osman Lins de 22.4.1972) e a primeira edição alemã de *Nove, novena* passaram-se sete anos: de 1971 a 1978. Marianne Jolowicz dirigiu-se, no total, a oito editoras alemãs – duas vezes à Suhrkamp, que acabou aceitando publicar a obra – e a uma editora suíça, cronologicamente:

Hoffmann und Campe (Hamburgo)	1971
Claassen (Hamburgo, depois Düsseldorf)	1972, 1973
Suhrkamp (Frankfurt)	1972
Rowohlt (Hamburgo)	1972
Luchterhand (Darmstadt)	1972
Hanser (Munique)	1973
Kiepenheuer & Witsch (Colônia)	1973
Kösel (Munique) Walter (Olten – Suíça)	1973
Suhrkamp (Frankfurt am Main)	1974

A maioria dessas editoras publica apenas obras literárias. Além de literatura, a Suhrkamp publica também obras científicas, a Kösel, literatura infantil e juvenil, teologia e filosofia, a Hanser, clássicos, Hoffmann und Campe, *bestsellers*. A editora Rowohlt publica obras de todo tipo.

Em sua correspondência com Osman Lins, a tradutora alemã informa ao autor sobre o andamento de suas tentativas junto às diferentes editoras. Após ter recebido um exemplar de *Nove, novena*, Marianne Jolowicz comunica ao escritor brasileiro que sugeriu ao gerente da Hoffmann und Campe, editora para a qual está trabalhando, publicar a tradução de *Nove novena*, e que ele é que decidirá sobre a tradução (carta de 21.3.1971), o que atesta o poder do editor na escolha das traduções a serem publicadas. Depois de manifestar interesse pela obra, o gerente desiste da idéia e se recusa a publicar o livro, mas dá à tradutora uma recomendação pessoal para o dr. Unseld do Suhrkamp Verlag (carta de 15.12.1971). A tradutora entra em contato com a editora Claassen, que já publicara duas obras de Clarice Lispector, uma de Adonias Filho e uma de João Cabral de Melo Neto, razão pela qual tanto o escritor brasileiro como a tradutora esperam que ela seja mais receptiva a *Nove, novena*. No entanto, embora o leitor da casa tenha ficado “impressionado” com a narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, a editora não vai publicar a obra, mas recomenda várias editoras possíveis” (carta de 22.4.1972). Em 1973, Marianne Jolowicz envia novamente um exemplar à editora Claassen, agora instalada em Düsseldorf após uma fusão com o Econ-Verlag (carta de 6.8.1973), que devolve *Nove, novena* (carta de 14.11.1973).

Para ajudar a tradutora em sua busca de uma casa de edição, Osman Lins lhe sugere mandar sua tradução a editoras que poderiam ser receptivas por terem publicado autores latino-americanos: Rowohlt de Hamburgo, que já havia publicado pelo menos dois livros de Mario Vargas Llosa, “um autor latino-americano de grandes méritos” (*Das grüne Haus*

[*La casa verde*] e *Die Stadt und die Hunde* [*La ciudad y los perros*]; Carl Hanser de Munique, o editor de Jorge Luís Borges, “acessível, portanto, a livros poucos tradicionais”; Kiepenheuer & Witsch de Colônia, que publicou livros de João Guimarães Rosa. No entanto, Osman Lins teme que essa editora seja muito ligada a Curt Meyer-Clason, tradutor de Guimarães Rosa, responsável pela maior parte da literatura brasileira traduzida para o alemão. Menciona ele ainda que tem um compromisso com sua agente, Mme Helena Strassova, que também está tentando “atrair a atenção de casas alemãs para o meu livro” (carta de 1.6.1972)

Marianne Jolowicz envia as traduções de duas narrativas, “Retábulo” e “Pastoral”, junto com a recomendação da Hoffmann und Campe à Suhrkamp, indicando Mme Strassova como agente literária, à editora Rowohlt, que manda tudo de volta, inclusive o romance *Avalovara*. À Luchterhand, a tradutora envia críticas francesas de *Nove, novena*, um estudo de Anatol Rosenfeld, “The creative narrative processes of Osman Lins”,¹⁷ e três das suas traduções: “Retábulo”, “Pastoral” e “O pássaro transparente”, mas depois de alguns dias a editora devolve os manuscritos, o que faz também a editora Hanser no ano seguinte. Então, a tradutora manda sua tradução a Kiepenheuer & Witsch, editora das obras de Guimarães Rosa, que tampouco se interessa em publicar *Nove, novena*.

Seguindo o conselho da dra. Hilde Claassen, da antiga editora Claassen, Marianne Jolowicz envia *Nove, novena* à Kösel, cujo leitor, Friedhelm Kempe, “não o mandou de volta sem estudar o assunto, como fizeram Hanser e Luchterhand” (carta de 14.6.1973), porém essa editora também não aceita publicar a obra. A tradutora juntara críticas e a versão francesa do livro, pois Kempe é um conhecido tradutor de literatura francesa para o alemão.

⁽¹⁷⁾ *Studies in Short Fiction*, n. 1, p. 230-44.

Após escrever à editora Walter de Olten (Suíça), da qual também recebe uma resposta negativa, Marianne Jolowicz entra novamente em contato com a Suhrkamp. Osman Lins informara-lhe que assinara um contrato com essa editora para a tradução de seu romance *Avalovara*, o que será, talvez, “uma chance real para *Nove, novena*”. A editora Suhrkamp informa à tradutora que não vai publicar *Nove, novena* antes de 1978, embora tenha gostado da tradução das narrativas já feita. A publicação, no entanto, dependerá da recepção de *Avalovara*. Marianne Jolowicz comunica a Osman Lins que a Suhrkamp pretende publicar *Nove, novena* como “*Taschenbuch*” (edição de bolso), o que ela julga bom, porque um preço mais baixo pode incentivar mais pessoas a comprarem o livro. Mas a agente literária não concorda com esse tipo de edição, decisão que atesta o poder de intervenção dos agentes literários.

Finalmente, na primeira semana de julho de 1977, Marianne Jolowicz entrega a tradução completa de *Nove, novena* à editora Suhrkamp e, no início do ano de 1978, a obra tem sua primeira edição alemã: *Verlorenes und Gefundenes*. Aus dem Brasilianischen von Marianne Jolowicz, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, com uma tiragem de 3.000 exemplares, levando o título da última narrativa: “Perdidos e achados”.

Como no caso da edição francesa, a editora reserva-se o direito de decidir sobre o título alemão de *Nove, novena*. Maria Dessauer, leitora da Suhrkamp, solicita, por intermediário da tradutora, que o autor “imagine um título atraente, concreto e não intelectual para o livro, um que ajude a vendê-lo”. Aqui, o fator econômico interfere na estratégia de conquista de público. Na carta a Osman Lins de 20.11.1977, a tradutora reitera que quem toma a decisão final é o diretor da editora, o dr. Unseld, ao qual deu novas sugestões, por exemplo: *Novena brasileira (Brasilianische Novene)*, que preservaria a conotação religiosa. Porém, teme que esse título prejudique a recepção da obra na Alemanha. Referindo-se ao título

da tradução francesa, ela acha que “Retábulo de Santa Joana Carolina” (em alemão, “Altartafel für die Heilige Joana Carolina”) “não convém para a edição alemã, pois aqui o leitor ia pensar num livro religioso” (carta de 28.9.1977). Na carta de 20.11.1977, ela comunica ao autor que o dr. Unseld escolheu o título *Verlorenes und Gefundenes* por ser o mais atraente.

Assim, a tradução alemã foi publicada pela editora Suhrkamp, uma das maiores e mais conceituadas editoras alemãs, especializada em publicações de literatura e ciências. Na Alemanha, é a editora que mais se dedica à literatura latino-americana: Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, entre outros. “Siegfried Unseld é o proprietário do Suhrkamp Verlag, que ostenta entre seus editados nomes como Brecht, Hermann Hesse, Mircea Eliade, Hermann Broch, Strindberg e Rainer Maria Rilke. Tem, além do mais, no seu país, ótima reputação como crítico. É um editor orgulhoso do elevado nível das obras que publica.”¹⁸ Assim o próprio Osman Lins caracteriza o diretor da Suhrkamp.

2. ESTRATÉGIAS USADAS PELA TRADUTORA, PELO AUTOR E PELA AGENTE LITERÁRIA

Para convencer as editoras a publicarem *Nove, novena*, o autor, a agente literária e a tradutora empregaram algumas estratégias. Osman Lins sugere a Marianne Jolowicz entregar às editoras um estudo do professor e crítico literário Anatol Rosenfeld, “publicado em inglês na revista *Studies in Short Fiction*, dos Estados Unidos (...) um artigo importante, um verdadeiro ensaio e que poderá colaborar bastante no sentido de conseguirmos uma decisão favorável dos editores” (carta

⁽¹⁸⁾ Osman Lins, 1979, p. 72.

de 19.4.1972). Nesse ensaio, “The creative narrative processes of Osman Lins”,¹⁹ Anatol Rosenfeld apresenta Osman Lins como um escritor que “se destacou em várias áreas de empenho literário. É um dramaturgo premiado e um ensaísta ativo muito preocupado com o estado presente da arte e da cultura brasileiras”.

O escritor recomenda entregar também aos editores “cópias xerox de alguns artigos publicados na imprensa francesa sobre o livro, ali aparecido com o título de *Retable de sainte Joana Carolina*, o que comprova a boa receptividade da crítica”, “um recorte de jornal brasileiro, com o que, mesmo que o editor não conheça português, a senhora pode assinalar, pela importância que a nossa imprensa concede ao autor do livro, que não se trata de um nome ignorado no próprio país. Não é todos os dias que os nossos jornais concedem uma folha quase toda a um escritor” e, “para completar, informações, (...) um folheto com o currículo e artigos sobre livros meus e peças de teatro”. O autor acha interessante acrescentar, nas informações que a tradutora transmitirá ao editor, que, além de escrever, ele é professor titular de literatura numa Faculdade de Filosofia em São Paulo (carta de 19.4.1972).

Outra sugestão do autor é “não apresentar ao editor apenas o ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, apresentar também um conto sem problemas gráficos (para que ele não seja induzido a supor que *TODO* o livro é assim). Neste sentido, uma sugestão seria ‘Pastoral’ – um texto moderno e, a seu modo, arcaizante. O ‘Retábulo’ e ‘Pastoral’, juntos, poderão dar ao editor, de maneira mais apropriada, uma noção do ‘registro’ do livro. Registro, creio eu, bastante amplo” (carta de 19.4.1972).

À sua agente literária, Mme Helena Strassova, que também colabora na busca de uma editora alemã que publicasse a tradução de *Nove, novena*, Osman Lins escreve para pedir-

⁽¹⁹⁾ Anatol Rosenfeld, *op. cit.*, p. 230-44.

lhe que acelere a publicação da obra na Alemanha (carta de 10.2.1977):

“Escrevi-lhe faz quase dois meses (no dia 12 de dezembro de 1976), com uma proposta para melhorar um pouco as condições ofertadas pela Suhrkamp para *NOVE*, *NOVENA*. Diga-me: será que é tão difícil, cara amiga Helena, chegar a uma solução para um contrato tão modesto? A senhora me aconselha sempre, de uma maneira quase maternal, a ter paciência. Mas é preciso ter reservas inesgotáveis. Meses e mais meses para assinar um pequeno contrato, anos para que os livros sejam publicados...”²⁰

Especialmente no caso de livros em língua estrangeira, os agentes literários são indispensáveis para a difusão dos livros. Mme Strassova desempenha um papel importante nas negociações entre o escritor e suas editoras francesa e alemã. Em *Evangelho na taba*, Osman Lins realça o papel relevante desempenhado pelo agente literário de um autor no caminho de acesso ao editor.²¹

3. ARGUMENTOS ALEGADOS PELAS EDITORAS ALEMÃS PARA NÃO PUBLICAR *NOVE*, *NOVENA*

Cabe aqui analisar as razões pelas quais as várias editoras se recusaram a publicar a obra de Osman Lins. Os argumentos são de diversas ordens:

- Política empresarial

⁽²⁰⁾ “Je vous ai écrit il y a presque deux mois (le 12 décembre 1976), en faisant une proposition pour améliorer un peu les conditions qu’avait présentées Suhrkamp pour *NOVE*, *NOVENA*. Dites-moi: est-ce tellement difficile, chère amie Hélène, d’arriver à une solution pour un contrat si modeste? Vous me conseillez toujours d’une façon presque maternelle, d’avoir patience. Mais il faut en avoir des réserves inépuisables. Des mois et des mois pour signer un petit contrat, des années pour que les livres paraissent...” (Osman Lins escreveu a carta em francês).

⁽²¹⁾ Osman Lins, 1979, p. 195-6.

A obra de Osman Lins não é da linha editorial de várias empresas. A Hoffmann und Campe alega que, *Nove, novena* não se enquadra no seu programa (carta de 28.8.1972). A editora Kösel quer reduzir o programa literário (carta de 6.8.1973).

- Argumento de ordem econômica

No caso da Claassen, um fator de ordem econômica influencia sua decisão de não publicar a obra do autor brasileiro: a editora está parada no momento, porque participou de uma fusão com diversas editoras (carta de 22.4.1972).

- Argumento de ordem poetológica

Apesar do interesse por *Nove, novena*, Rowohlt não tem “a coragem” de publicar o livro por ser “hermético demais” e manda tudo de volta, inclusive o romance *Avalovara* (carta de 20.3.1973). A editora Kösel também manifesta interesse pelas traduções de Marianne Jolowicz, mas não quer correr “o risco de editar estas tentativas caprichosas” e “não está em condições de lançar um escritor tão incomum para os leitores alemães” como Osman Lins (carta de 6.8.1973). As duas editoras receiam que a obra de Osman Lins não se integre no sistema literário alemão e não corresponda ao horizonte de expectativa do público leitor alemão por ser um livro difícil. Elas rejeitam a obra por não se enquadrar nos cânones predominantes da cultura receptora. A editora Suhrkamp espera a recepção e o destino crítico de *Avalovara* para publicar *Nove, novena*. De acordo com a Estética da Recepção, calcada na hermenêutica de Gadamer, de Hans Robert Jauss, da Escola de Constância, que, a partir de seu horizonte de expectativas, interpreta e atribui novo sentido à obra, a crítica cria uma expectativa no leitor comum que leu ou não a primeira obra traduzida, já que essa corrente coloca o leitor como eixo a partir do qual se examinam os textos e a história literária:

“E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas”.²²

As editoras Luchterhand e Hanser alegam que “no momento há pouco interesse para traduções de literatura das línguas romanas na Alemanha” e que por isso não podem aceitar o livro (carta de 6.5.1973). Aliás, em suas cartas, a tradutora alemã critica a leitura superficial de algumas editoras: “Uma leitura ‘diagonal’ que é costume das editoras não serve para descobrir qualidades escondidas” (carta de 14.11.1973).

Algumas editoras argumentam que não há muito interesse pela literatura latino-americana. No entanto, segundo Ray-Güde Mertin, agente literária e tradutora de autores brasileiros,²³ portugueses (como José Saramago), hispano-americanos e africanos, o interesse pela literatura brasileira cresce na Alemanha. O número de obras de literatura brasileira traduzidas para o alemão vem aumentando constantemente desde o século XVII: três no século XVIII; dezoito no século XIX; uma dúzia nas primeiras décadas do século XX; até 1950, aproximadamente setenta títulos, ou seja, dois ou três livros por ano. No início da década de 1950, especialmente a editora Volk und Welt começou a publicar autores latino-americanos, sobretudo Jorge Amado, que é, até hoje, para todo livreiro, o autor brasileiro.

Até 1960, foram publicadas, na Alemanha Ocidental e Oriental, aproximadamente vinte e quatro traduções de livros brasileiros e, entre 1960 e 1970, um número quase duas ve-

⁽²²⁾ Hans-Robert Jauss, 1994, p. 23.

⁽²³⁾ Ray-Güde Mertin traduziu, entre outros, *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, *Essa terra*, de Antonio Torres, *Livro de histórias*, de João Ubaldo Ribeiro.

zes maior. É a década do chamado *boom* da literatura latino-americana, do qual muito se falou e se escreveu em artigos, ensaios, dissertações de mestrado e teses de doutorado. A ênfase, contudo, esteve voltada à literatura hispano-americana, representada especialmente por Gabriel García Márquez e, mais tarde, também por Isabel Allende. Nos anos 60 foram publicadas as traduções de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (1964), de obras de Clarice Lispector e de Graciliano Ramos.²⁴

Entre os anos 70 e 80, a década que nos interessa quanto à publicação da tradução de *Nove, novena* na Alemanha,²⁵ relacionei as seguintes publicações de literatura brasileira naquele país: 88 romances; 127 contos, dos quais 55 em antologias e cinco em periódicos literários; 112 poemas, dos quais 43 em antologias, 66 em periódicos literários e três em calendários, anais e almanaques; 25 peças de teatro – entre elas uma de teatro infantil –, das quais seis em antologias; 29 ensaios, dos quais quatro em antologias, dois em periódicos literários e dois em calendários etc.; cinco autobiografias, das quais duas em antologias; um publicação de documentação.²⁶

Para as editoras alemãs e francesas, Osman Lins era um autor novo e desconhecido. No caso da editora Suhrkamp, a tradução da obra para o francês e sua recepção na França contribuíram para sua publicação na Alemanha. À minha carta de 25.5.1998, na qual solicitei informações de como chegaram a conhecer *Nove, novena*, os editores da Suhrkamp responderam que isso se deu em razão das traduções francesas,

⁽²⁴⁾ Ray-Güde Mertin, Prefácio de *Bibliographie der brasilianischen Literatur Prosa, Lyrik, Essay und Drama in deutscher Übersetzung*, 1994, p. VIII-IX.

⁽²⁵⁾ No mesmo período foram publicados na França: 32 romances, quarenta ensaios, três coletâneas de poesia, nove livros de literatura juvenil, cartas (cartas da prisão de Frei Betto), duas peças de teatro e três obras sobre teatro, de Augusto Boal, duas coletâneas de contos, uma coletânea de crônicas, um diário. Estela dos Santos Abreu, *Livros brasileiros traduzidos na França*, 2ª ed. atualizada. Rio de Janeiro: Bureau du livre Consulat Général de France, abril de 1990.

⁽²⁶⁾ *Ibidem*.

não só dessa obra, como também de *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, que, juntamente com as obras de Julio Cortázar, tiveram grande êxito na França na época: “Depois de reconhecerem a força formal explosiva das obras de Osman Lins, que representava uma inovação no mundo literário da América Latina, os leitores da editora ficaram fiéis ao autor para a publicação de três das suas obras” (carta de 18.6.1998).

Além disso, os leitores das várias editoras tinham conhecimento de algumas críticas francesas de *Retable de sainte Joana Carolina*. Nesse sentido, tradutor e crítico se aproximam, uma vez que ambos adaptam um texto a um público leitor de outra comunidade lingüístico-cultural. Como o tradutor, o crítico literário, que é um leitor profissional, desempenha um papel na mediação cultural entre o texto estrangeiro traduzido e o público leitor. A leitura feita pelos críticos se concretiza em vários textos que direcionam a leitura do leitor comum, que já pode ter sido influenciada pelos paratextos: introdução, prefácio, posfácio, notas, comentários. E, finalmente, o livreiro, mais ou menos influenciado pela leitura dos críticos, usa estratégias de venda para que a obra traduzida chegue até o leitor comum (posição de destaque nas prateleiras e nas vitrines etc.). O leitor comum, que fecha o percurso que vai do autor da obra ao seu leitor, é o último elo da cadeia.

Entre a obra original e o público leitor da língua/cultura receptora estabelece-se uma rede de ações. A tradução literária é dependente dessa engrenagem, envolvendo todos os agentes que contribuem para sua publicação e divulgação no país receptor: o tradutor, o agente literário, o editor, o crítico e o livreiro. O jogo de poder e de influências se manifesta, por exemplo, nas recomendações dadas pelas várias editoras à tradutora alemã.

De modo geral, a responsabilidade pela mensagem que será recebida pelo leitor final do texto está centrada no tradutor, primeiro leitor do original, que interpreta e traduz esse

texto. Vale salientar que, para o leitor estrangeiro, a tradução é o original. No caso dos leitores das editoras alemãs, não só a tradução alemã, mas também a tradução francesa, que foi lida por alguns desses leitores. Portanto, a tradução é responsável pela recepção da obra junto ao público leitor das línguas-culturas de chegada, tornando-a acessível ao leitor que não domina a língua do texto original. Os editores alemães, que não sabem português, tomaram conhecimento de uma parte da obra do autor brasileiro através da tradução de três narrativas feita por M. Jolowicz e, mais tarde, por intermédio da tradução francesa. Foi com base nesse conhecimento que eles se recusaram a publicar a obra ou aceitaram editá-la. Portanto, a tradução desempenhou um papel importante na decisão dos editores de publicar ou não a tradução de *Nove, novena*. E foi também com base em suas traduções que os críticos literários franceses e alemães avaliaram a obra do autor brasileiro e influenciaram a leitura dos leitores desses países.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Estela dos Santos. *Livros brasileiros traduzidos na França*, 2ª. ed. atualizada. Rio de Janeiro: Bureau du livre Consulat Général de France, abril de 1990.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LEFEVERE, A. "Why Waste Our Time on Rewrites?". In HERMANS, T. (ed.) *The Manipulation of Literature Studies in Literary Translation*. London & Sidney: Croom Helm, 1985, p. 215-242.
- _____. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992a.
- _____. *Translation/History/Culture. A Source Book* London and New York: Routledge, 1992b.
- LINS, O. *Nove, novena*. São Paulo: Martins, 1966.
- _____. *Retable de sainte Joana Carolina*. Traduit du portugais par Maryvonne Lapouge. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.

_____. *Verlorenes und Gefundenes*. Aus dem Brasilianischen von Marianne Jolowicz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

_____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus, 1979.

MERTIN, Ray-Güde. *Bibliographie der brasilianischen Literatur Prosa, Lyrik, Essay und Drama in deutscher Übersetzung*, 1994.

NITRINI, S. *Poéticas em confronto. Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.

ROSENFELD, A. "The creative process of Osman Lins". *Studies in Short Fiction*, Newberry College, Newberry South Carolina, v. VII, 1971, n. 1, p. 230-244.

VAN TIEGHEM, P. *La Littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1939.

ABSTRACT: *The publishing market belongs to a system which involves power mechanisms. Control factor operating outside the literary system proper, it interferes in the decision to publish a translation. Using the information contained in the correspondence between Osman Lins and the French and German translators, we show how the publishing houses in France and in Germany got to know Nove, novena, which difficulties the publication of the book's translation met with, which strategies the translator, the literary agent and the Brazilian writer himself used to convince the German publishers to have it printed and which reasons they gave not to publish it.*

Keywords: *patronage, power, strategy, selection, company's policy, economic factor, poetological factor.*

ESTRATÉGIAS TEXTUAIS DE RESSIGNIFICAÇÃO DO SENTIDO NA TRADUÇÃO DO TEXTO ARTÍSTICO

Mário Ferreira*

RESUMO: O artigo postula que o potencial de recriação do texto artístico pode tornar-se mais alto, se observado o princípio de que, no trabalho de tradução, a unidade lingüística operativa é o texto. Defende-se que a unidade textual constitui a zona de interseção adequada ao estudo do confronto entre dois sistemas lingüísticos. Apresentam-se propostas de tradução de cinco poemas sâscritos extraídos do *Amaruçatakam* (“A centúria de Amaru”).

Palavras-chave: tradutologia, unidade textual, poesia sâscrita.

Quando me ponho a pensar nos problemas da tradução de textos artísticos – a qual implica sempre questões de *passagem, mudança e transformação* de conteúdos entre pólos intertextuais e interculturais –, lembro-me sempre do livro XII da *Odisséia*, em que se narram as aventuras de Ulisses junto à ilha das sereias. Como qualquer marinheiro de Ítaca, sei que ouvir o canto das sereias e querer agarrá-lo – quer dizer, apoderar-se do sentido¹ dum texto de arte moldado

(*) Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP.

(1) Seguindo a conceituação de Coseriu (1982: 177), oponho o *sentido* à *designação* e ao *significado*. A designação nomeia o universo extralingüístico, estruturado como representação de estados de coisas reais ou pensadas, comum,

numa língua e fixá-lo no âmbito de outra – é tarefa destinada inevitavelmente ao fracasso, conforme o sabe todo aquele que já navegou por estas águas perigosas. É até possível que algum êxito parcial nesse empreendimento seja obtido, mas a totalidade da obra literária de arte, essa sempre se recusa a render-se, no todo, àquele que a quer agarrar. Nas histórias das literaturas, é recorrente o tema do *fracasso* da tradução – para não falar no tema da *censura ao tradutor*, personagem a que é costume referir-se no mais das vezes com reparos, críticas e insultos. À semelhança do brocardo *Traduttore, traditore*, são dezenas as máximas que se regozijam com doutrinar a “impossibilidade da tradução”. A minha preferida é a de Robert Frost (*apud* Rónai [1976: 79]), que afirma que se pode definir como poesia exatamente aquilo que se perde na tradução de um poema, na transposição da língua original para a língua de chegada – restando assim para a tradução o consolo, de resto insignificante, de servir de pedra de toque negativa para aquilo que justamente pretende reproduzir.

Em face disso, as estratégias para o assédio às sereias parecem ser aquelas sugeridas na *Odisséia*. Podemos tapar os ouvidos com cera e passar ao largo da ilha – o que equivale a assumir a inviabilidade da tradução de textos artísticos e a recusar no todo o empreendimento. Ou podemos nos amarrear no mastro do navio, a fim de nos manter vivos e, ao mesmo tempo, desfrutar da audição dos cantos inebriantes. Amarrear-se ao mastro significa para mim, em minha comparação, teorizar – isto é, teorizar sobre o ato de traduzir –, quer dizer, transformá-lo em objeto de cognição, compreendê-lo em termos de método e de epistemologia e delimitar-lhe o espaço

enquanto possibilidade de significação, à espécie humana. O significado – e portanto a significação e a ressignificação – refere o conteúdo do universo a designar, expresso, num ato de fala, por uma dada língua. O sentido, culminação concreta do percurso designação–significado, assinala “o conteúdo lingüístico particular que, num determinado ato de falar (ou num ‘texto’), é expresso mediante a designação e o significado e para além da designação e do significado com tais” (Coseriu [1982: 177]).

dentro do qual a tarefa da tradução pareça possível. Eis o ponto de partida do presente texto, o qual tem por objetivo analisar o problema da ressignificação do sentido na tradução de textos artísticos. Com base no postulado saussuriano de que “é o ponto de vista que cria o objeto” (Saussure [s.d.: 32]), proponho, de início, que toda tradução é exeqüível, desde que acompanhada de uma teoria que lhe justifique positivamente os procedimentos.

Em trabalhos referentes a esta área de pesquisa (Ferreira [1991: *passim*; 1997: 152-154]), tenho defendido a hipótese de que é lícito enquadrar as teorias de tradução já pensadas em dois tipos lógicos bem definidos, que tenho chamado, tomando os termos à psicologia e à filosofia, de traduções de cunho ontológico e traduções de cunho cognitivo. As traduções de cunho ontológico são aquelas que têm por meta o ato perfeito da transposição do sentido, de uma língua para a outra, constituindo seu desiderato a reprodução, por emulação, de um mesmo ser – qual seja, o sentido configurado num texto –, independentemente dos sistemas de significação em confronto. As traduções de cunho cognitivo são aquelas que entendem a operação tradutora como ato de análise do sentido original, compreendendo o texto da tradução apenas uma tentativa de entendimento do texto de partida.

Nos trabalhos já apontados, tenho também defendido a premissa heurística de que a tradução de textos artísticos constitui um ato lingüístico dotado de plena viabilidade operatória,

“desde que se atribua à operação tradutora o desiderato, não de reconstruir, no texto de chegada, a totalidade ontológica – ou seja, a totalidade do ser – do texto de partida, mas sim o de configurar, no texto de chegada, uma hipótese de cognição do sentido do texto de partida” (Ferreira [1997: 152]).

A divisão dos modelos de tradução em dois tipos lógicos contrastantes parece lícita, porquanto as metas de significa-

ção que lhes orientam os procedimentos são igualmente opostas. Configuram-se, desse modo, em consonância com os modelos de operação tradutora, dois objetivos semióticos diversos.

“O primeiro objetivo [o do modelo ontológico], regido pelo imperativo da perfeição, o qual projeta a sua sombra, a imperfeição, transforma a operação tradutora em ato destinado fracasso: sua meta – configurar no texto de chegada a identidade do texto de partida – radica numa impossibilidade lógica, porquanto implica construir o duplo do ser – ou, para empregar os termos da lingüística, formular um sentido único mediante o concurso, em si contraditório, de sistemas diversos de significação. O segundo objetivo, que confere à tradução o estatuto de ato cognitivo, recusa, ao contrário, a polaridade perfeição/imperfeição, entendendo que a operação de tradução constitui um processo heurístico virtualmente aberto, eis que todo objeto de conhecimento – e um texto artístico efetivamente o é – admite um universo de leituras que se pode desdobrar ao infinito. A esse respeito – em relação ao caráter virtualmente aberto da obra de arte –, pode-se lembrar a afirmação de Chesterton, segundo a qual hoje se pode ler e compreender a obra de Shakespeare de forma superior à da leitura que dele tinha o próprio autor, visto que temos nós hoje não só o texto shakespeariano como também toda a reflexão que a ele se acrescentou e que se tornou, devido ao processo de formalização das tradições literárias no ocidente, parte integrante do modo pelo qual essa obra é hoje decodificada e compreendida.

Entendidos nestes termos os objetivos da tradução artística, os métodos de operação que lhe são próprios adquirem também perfis contrastantes. Na tradução de cunho ontológico, a operação tradutora é aferida em termos da perfectibilidade da relação dos sistemas em confronto – assim, o contraste entre dois idiomas, entre dois sistemas, ou entre dois meios –, o que pressupõe a existência de uma identidade reconhecida no texto de partida e a necessidade de recuperar tal identidade. Na tradução de cunho cognitivo, que visa ao assédio da matriz de sentido do texto de partida, a operação de tradução é sempre entendida como provisória, na medida em que considera que

o sentido dos textos em confronto é sempre passível de uma reconfiguração intelectual. Na tradução ontológica, o problema da tradutibilidade circunscreve-se à propriedade dos sistemas de sentido em contraste. Na tradução cognitiva, a conversão de sentidos em sistemas de significação convoca a totalidade dos sentidos constelados. Ou seja, a tradução ontológica entende o problema da tradução como obra afeta ao confronto entre línguas – sua dimensão é marcadamente lingüística. A tradução cognitiva abrange o lingüístico, e abre-se ao extralingüístico; sua dimensão é semiológica, entendendo-se este termo na acepção que Saussure (s.d.: 44) lhe dá, ou seja, como estudo dos signos em circulação ‘no seio da vida social’” (Ferreira [1997: 152-154]).

Para resumir tais oposições: a tradução ontológica entende o confronto entre os textos de partida e de chegada como contraste de idiomas, servindo ambos ao mesmo sentido – donde o seu fracasso, pois os idiomas históricos apenas em pequena parte são interpenetráveis. A tradução cognitiva concebe o mesmo confronto como contraste entre *textos*, ou seja, como unidades de sentido que abarcam e ultrapassam os significados dos idiomas – donde a sua viabilidade, porquanto as unidades textuais, dado o seu maior nível de universalidade, estão virtualmente habilitadas para se reconstruir nos elementos de um outro sistema.

Aqui está, portanto, o primeiro ponto da hipótese teórica que, a meu ver, justifica e torna possível o trabalho da tradução artística: na operação tradutora, não se traduzem as formas idiomáticas em si mesmas, inscritas no texto de partida; traduzem-se, antes, as matrizes textuais criadas pelo texto, de que as formas idiomáticas são apenas elementos construtivos.

Traduzir, nesta orientação, significa, portanto, estabelecer uma relação heurística entre dois textos, sendo um, o da tradução, o interpretante – provisório, aperfeiçoável e, a meu ver, necessário – da totalidade de sentido, jamais exaurível, do texto original. Noutros termos, o texto da tradução é

sempre um texto crítico, estabelecido, porém, na forma de êmulo do texto de partida.

Até agora, tenho estado falando de textos – e mormente de textos artísticos –, e torna-se neste passo importante conceituar tais termos. Conforme o têm estabelecido as teorias textuais, é o texto a unidade básica da linguagem, para a qual tende a comunicação humana (cf. Ferreira [1991: 28-42]). O texto é um sistema de organização sintática e semântica. Compreende palavras e frases, mas não constitui a mera somatória desses elementos, visto que, como unidade de comunicação, tem regras próprias de constituição, que não cabe aqui explicitar. Quanto ao texto artístico, pode-se tentar defini-lo – esquematicamente –, opondo-o ao texto não artístico. Ao contrário deste, o texto artístico não é utilitário – o que não quer dizer certamente que não seja útil. Quero dizer que ele não é um utensílio, que se coloca, em princípio, a serviço duma relação de comunicação, envolvendo falante/falante ou falante/objeto – como, por exemplo, num contrato comercial ou num manual técnico. O texto artístico não é um instrumento *para* o outro. Ele é um *ser em si*, que se fecha sobre si mesmo, bastando-se no seu universo de som e sentido.

Sendo um sistema de significação que simula bastar-se a si mesmo, o texto artístico simula igualmente construir-se mediante um vínculo de motivação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. A motivação da linguagem – forjada no texto de arte – constitui o traço diferencial dos textos de arte. Ela não é gratuita, nem acessória. É ela que transforma os poemas nessas construções fascinantes, capazes de estabelecer vínculos inusitados, criativos, inesperados, na relação do homem com seus símbolos, forçando a linguagem a tornar-se simulacro das coisas do mundo ou sistema de designação aberta a possibilidades infinitas. A relação de necessidade simulada entre som e sentido, por infundir alto grau de individuação ao texto, constitui o principal obstáculo à tradução, visto que, como já disse antes, é

logicamente impossível duplicar-se, em outro sistema lingüístico, a não ser como símile, um ente de linguagem que, por definição, é único.

Nesta perspectiva, cabe à tradução transformar-se em instrumento de cognição de um sistema que, em si mesmo, já é um instrumento cognitivo. Sua meta – sua *hybris*, ou sua miragem – é reconstruir a totalidade do sentido do texto original. Como isto não é possível, resta, à operação tradutora – o que por si só a justifica –, procurar assediar no texto-alvo a matriz de significação, construída nos planos da expressão e do conteúdo, trazendo à luz estratégias de significação – ou, para precisar melhor, estratégias de ressignificação do sentido – que reconheça válidas. As estratégias para realizar-se tal meta são virtualmente infinitas, tão ilimitadas como são as estratégias de construção do texto artístico, e não é possível prevê-las a todas. O que se pode é apresentar estratégias parciais, válidas caso a caso, e que possam apontar para procedimentos gerais.

A título de conclusão parcial, eis, em resumo, as premissas de operação da tradução de cunho cognitivo:

- estabelecer o confronto entre unidades textuais – e não entre idiomas;
- situar o alvo da tradução na interseção entre as matrizes textuais, a qual pode ser recomposta em relações não necessariamente unívocas, do tipo 1 por 1, no âmbito dos idiomas confrontados; e
- considerar a tradução como uma proposta cognitiva, projetada por sobre o eixo *zero – n*, relativamente ao sentido do texto original, e a este como um sistema potencialmente aberto de designação.²

⁽²⁾ Na transcrição das palavras sânscritas, empregam-se caracteres redondos nos vocábulos em itálico ou – pelo critério contrário – caracteres itálicos em vocábulos em redondo, para assinalar, quando necessário, uma distinção diacrítica.

Para exemplificar os postulados teóricos referidos, sejam os seguintes textos – cantos sirênicos que, como sugerido antes, tornam, a meu ver, preferível, à cera nos ouvidos, a amarração ao mastro.

Os poemas cuja proposta de tradução aqui apresento pertencem à obra *Amaruçatakam* (ed. Apudy [1831]), título que se pode traduzir como “A centúria de Amaru”, ou “Os cem poemas de Amaru”. Trata-se de obra datada provavelmente do século VII d.C., redigida em sânscrito – num sânscrito que é costume chamar de clássico –, em estilo *kāvya*, isto é, num estilo de extrema sofisticação verbal, tanto no que respeita à forma como ao conteúdo. A obra tem aparentemente temática amorosa: consiste ela numa verdadeira gramática do relacionamento homem/mulher – enfocando inúmeras situações a ele pertinentes, como a corte, a conquista, a separação, a reaproximação, a perda, e os sentimentos que lhes correspondem, como a paixão, a insegurança, a esperança, a dor, o gozo. Nas entrelinhas, percebe-se, porém, que a temática amorosa não esgota as possibilidades de compreensão do texto, visto que há, disseminadas na coletânea, alusões diversas aos mitos do çivaísmo – sistema religioso, ao mesmo tempo devocional e metafísico, centrado nas figuras do deus Çiva e de sua contraparte feminina Çakti, que era costume representar por dois ícones de pedra – um, pontiagudo, chamado *linga* (o masculino), e outro, circular, chamado *yonî* (o feminino). Estas duas palavras são recorrentes no texto, mas nunca aparecem de forma explícita, e sim camufladas, por assim dizer, em contrações silábicas, como se verá adiante. É como se a obra quisesse sugerir que, por sob a aparência do encontro entre os sexos, está a regência, imanifesta e virtual, dos

Assim, em *vyâjenâgatamâvrnoti hasitam*, no poema 36, o [r] e o [n] redondos marcam, respectivamente, a vogal retroflexa e a nasal cacuminal, por oposição ao [r] semivocálico e ao [n] dental, e o [m] redondo assinala a nasal *anusvâra*, por oposição ao [m] nasal bilabial. O acento circunflexo indica o alongamento das vogais.

princípios complementares de Çiva e Çakti – princípios que o çivaísmo estipula deverem ser reabsorvidos em seu estado original de equilíbrio, mediante a ação sacralizante, a cumprir em todos os domínios cósmicos, afeta à conciliação ontológica dos pólos fenomênicos opositivos.

Eis os textos selecionados (números 36, 3 e 39), nos originais³ e nas traduções por mim propostas.⁴

*âcamkya pranatim patântapihitau pâdau karotyâdarâd
vyâjenâgatamâvrnoti hasitam na spastamudviksate/
mayyâlâpavati pratîpavacanâ sakhyâ sahâbhâsate
tasyâstisthat nirbharapranayitâ mâno ‘pi ramyodayah//36//*

Comedida esquiva medida
recata rótula resgata
suposto júbilo embute
defesa face cerra trava.
Rude contradita, se falo
desconversa – Ó dama! – reclama.
A manha, tomara, mantenha
porquanto amanhã amaro gozo.

*ekasmin çayane parânmukhatayâ vîtottaram tâmyator
anyonyasya hr̥di sthite ‘pyanunaye samraksatorgaauravam/
dampatyoh çanakairapângavalanân miçrîbhavaçcaksusor
bhagne mânakalîh sahâsarabhâsam vyâvrttakanthagrahah/
/3//*

⁽³⁾ Reproduzidas, com modificações, de acordo com Ferreira (1980: 87-91).

⁽⁴⁾ Conforme o conceito de Jakobson [s.d.: 122-130]).

Dorso contra dorso, no leito
(grave cerrada a sacra jóia)
pulsa no peito o duro arrufo.
Doce desvela afeto o flanco
ridente impulso irrompe rápido
nódulo laço amarra cópula.

*gâdhâlinganavâmanîkrtakucaprodbhinna romodgamâ
sândrasneharasâtirekavigalatkâñcîpradeçâmbarâ/
mâ mâ mânada mâti mâmalamiti ksâmâksarollapinî
suptâ kim nu mrtâ nu kim manasi me lînâ vilînâ nu kim//39//*

Roto seio fá-lo o fero braço
terça vara roça a tersa pele
sumo suco mana a vera graça.
– Vem, bem, vem, tem a vim, vem –
silente sussurro sibila.
Absorta exangue extinta
para qual amante voa a mente?

*pîto yatah prabhrti kâmapipâsitena
tasyâ mayâdhararasah pracurah priyâyâh
trsnâ tatah prabhrti me dvigunatvameti
lavanyamasti bahu tatra kimatra citram//44//*

Sedento sorvera
o cêntuplo Sol,
sazonado seio.

Agora a sede aguda.
Por que a maravilha?
Há muito sal lá.

*drstah kâtaranetrayâ cirataram baddhvânjalim yâcitah
paçcâdamçukapallave ca vidhrto nirvyâjamâlingitah/
ityâksipya samastamevamaghmo gantum pravrttah çathah
pûrvam prânaparigraho dayitayâm uktastato vallabhah//26//*

Lânguido olho contempla lasso
súplice gesto conjura gélido
a veste renhida arrebatada
generoso enredo o abraça.
Mas cruel a porta logra e parte.
Desamada lívida soluçante
aniquila o débil hálito esvai.

Conforme se terá observado, as traduções propostas obedecem a um desígnio deliberado. Procuram elas “sancritizar” a língua portuguesa, projetando nela procedimentos característicos da escritura de Amaru. É esta uma escolha crítica, que visa a lançar luz sobre a arquitetura textual dos originais, a qual é, precisamente, o âmbito em que se configura de modo forte a função *poética*⁴ individualizada nos textos sâncritos.⁵

Vejamos, em mais detalhes, os critérios seguidos nas versões em português.

⁽⁵⁾ Com vistas a contrastar as traduções propostas (e, talvez, corroborar a máxima de Robert Frost, citada antes...), ver, no Anexo, as traduções – que não consideram a configuração *textual* dos poemas sâncritos – de Fraz Toussaint, segundo as versões de Hollanda (1949: 33; 97; 25; 98) e de Devadhar (1984: 54; 30; 46; 85).

“Polissemia natural”, “tendência para o enigma”, “valores antes sugeridos que explicitados”, assim resume Renou (1978: 12-13; 35) as linhas de força do estilo *kāvya*. Para homologá-las, ao menos em parte, num idioma que não dispõe dos recursos polissêmicos sedimentados no patrimônio vocabular da língua sânscrita, recorri a dois procedimentos:

– primeiro, privilegiar, no nível do léxico, as palavras dotadas por natureza de acepções ambíguas (como *roça, trava, renhida, recata, vara*), ou tornadas ambíguas, do ponto de vista da cadeia sonora (*lasso/laço, tersa/terça, cerra, fá-lo/falo*) ou da classificação morfológica (assim, *mesura, enredo, desconversa, esquiva, sibila*, simultaneamente verbos e substantivos); no nível do sintagma, as construções passíveis de leitura dúplice (assim, *comedida esquiva misura; nóduo laço amarra cópula*), que extremam o elenco de opções metafóricas disponíveis ao leitor/ouvinte; e

– segundo, fragmentar a coesão dos níveis semânticos superpostos (o que é um recurso textual recorrente do *kāvya*, chamado *çlesa*), alinhando lado a lado acepções primárias e secundárias, com vistas a estranhar-lhes a significação.

Na tentativa de recriar a sofisticação verbal característica dos originais, são recorrentes nas versões as aliterações, os jogos de palavras e as rimas internas. Dada a relação indissolúvel que une significante e significado nos tropos aliterativos, a tradução procurou recompensar a inevitável dissociação nas correspondências exacerbando o recurso às rimas internas e estabelecendo a aliteração como um dos vetores de construção dos poemas em português. Para exemplificar com o poema mais sofisticado da série, o de número 39, a magnífica e sutil aliteração em *mâ* (particularmente eficaz para circunstanciar o auge da fruição amorosa) ressurge transposta de maneira não literal, e sim como um vetor de texto, numa

seqüência de monossílabos equivalenciados, assim como o par rímico *līnā vilīnā* é indiretamente recuperado na seqüência *amante (...) a mente*. Os dois versos finais do poema 36 (baseados num embricamento acústico de reciprocidade – *a manha, amanho, amaro, mantenho, tomara*) constituem um exemplo da exacerbação aliterativa.

Estruturados em função das inumeráveis opções eróticas dos jogos amorosos, os poemas veiculam, como disse antes, referências emblemáticas à oposição mínima masculino/feminino, inserindo o discurso amoroso num refinado superparadigma criptográfico da sexualidade. Neste sentido, descubro, engastado em *gādhālingana* (poema 39, *gadha* + *alīngana*, lit. “o abraço cerrado”), o símbolo metonímico de Çiva. Contraparte orbrigatória do falo, comparece o emblema feminino complementar no adjetivo pronominal *anyonya* (poema 3), cujo significado óbvio – “pertinente a um e outro” – configura e diagrama uma sutil alusão icônica ao enlace amoroso. Equivalenciados em português, reaparecem os mesmo signos em semelhante processo de ocultamento: o masculino, nos poemas 36 e 39 (no primeiro caso em forma verbal simples – *falo* – e no segundo numa forma contrata – *fá-lo*); o feminino, no poema 3, dissimulado em metáfora (*sacra jóia*), que intensifica as sugestões eróticas codificadas na homologiação mulher = pedra preciosa. Observe-se que, nestas ocorrências, a equivalência se dá em nível de contraste textual, e não no nível do contraste entre idiomas.

No que diz respeito à metrificação, na impossibilidade de transpor com eficácia o esquema silábico dos originais, os versos portugueses se organizam em conglomerados vocabulares reunidos pela uniformidade de acento e de número de sílabas. Assim, por exemplo, as três primeiras linhas do poema 39, em que a concretude da configuração silábica, aliada ao estranhamento sintático, contribui para tornar efetivos a hieraticidade e o vezo nominalizante da sintaxe sânscrita. É esse também o caso do poema 3.

Por outro lado, não obstante a organização da cadeia de significação depender sobretudo da organicidade física do vocábulo, as versões em português obedecem a determinadas pautas métricas, mas essa obediência corresponde, na verdade, a um artifício retórico – a intensificação da carga significativa de versos ou de palavras estratégicas mediante a ruptura deliberada da expectativa dada por um padrão reiterativo.

Entrecruzando-se com os recursos acima apontados, o cunho sintático das versões portuguesas tem por meta simular e assinalar o estilo nominal e a característica escamoteação vocabular da língua sânscrita. Para tanto, procurei apagar os valores verbais ativos, confundindo-os semanticamente com os substantivos (assim, *rude contradita, se falo* – 36), ou enfileirando-os em seqüências nominais ambíguas (por exemplo, *nódulo laço amarra cópula* – 3). Por igual motivo, recorri também ao entravamento sintático dos sintagmas (economicamente pontuados e despojados de partículas conectivas), no propósito de imobilizar-lhes a significação e de tornar-lhes a leitura/audição obrigatoriamente recursiva.

No conjunto, os procedimentos de tradução aqui referidos representam tão-somente estratégias de ressignificação do sentido dos textos originais. Por assim ser, as traduções propostas – construídas segundo os princípios do modelo cognitivo – não se apresentam como absolutas, quer dizer, como emulação integral dos textos sânscritos, mas como possibilidades relativas – abertas portanto ao infinito – de cognição. Não obstante a relatividade e, portanto, a precariedade das traduções propostas, é lícito, apesar de tudo, postular que o potencial de recriação do texto artístico, tal como aqui esboçado, pode se tornar mais alto, se observado o princípio de que, no trabalho de tradução, a unidade operativa é o texto, e não a frase ou a palavra. Por conseguinte, sendo o texto a instância superior de construção do sentido, constitui a unidade textual – reconhecida no original e emulada na língua

de chegada – a zona de interseção adequada ao estudo do confronto entre dois sistemas lingüísticos. Confronto, em suma, que se estabelece, em face do sentido de partida, como um programa textual de estratégias de ressignificação, as quais são relativas, não previsíveis *in principio* e necessariamente criadas na relação intertextual estabelecida na interseção dos sistemas de sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APUDY, A. L. (ed., trad.) (1831). *Anthologie érotique d'Amarou*. Paris, Dondey-Dupré.
- COSERIU, Eugenio (1982). *O homem e sua linguagem*. Rio de Janeiro, Presença/EDUSP.
- DEVADHAR, Chintaman Ramchandra (1984). *Amaruçatakam*. Délhi, Motilal Banarsidass.
- FERREIRA, Mário (1980). *Cinco poemas de Amaru – Uma proposta de tradução*, in *Cultura Sânscrita*, 1. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 87-91.
- _____. (1991). *A tradutibilidade do texto artístico. Elementos para a configuração do algoritmo tradutológico*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado.
- _____. (1997). *Notas para um diálogo entre culturas – As traduções de Fagundes Varela de poemas sânscritos*, in *Língua e Literatura*, 23, p. 151-169.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de (1949). *Amaru. Poemas de amor*. Rio de Janeiro, José Olympio. (Tradução de TOUSSAINT, Franz. *Amaru. L'amour fardé* [?].)
- JAKOBSON, Roman (s.d.). *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.
- RENOU, Louis (1978). *L'Inde fondamentale*. Paris, Collection Savoir.
- RÓNAI, Paulo (1976). *A tradução vivida*. Rio de Janeiro, Educom.
- SAUSSURE, F. de (s.d.). *Curso de lingüística geral*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

ABSTRACT: *The paper postulates that the re-creation potential of the artistic text may become stronger, if noticed, at the work of translation, the principle that the operative linguistic unity is the text. It is substantiated that the textual unity constitutes the intersection zone suitable to the confrontation between two linguistic systems. Translation propositions are presented from five sanskrit poems pertaining to Amaruçatakam (“The century of Amaru”).*

Keywords: *translation theory, textual unity, sanskrit poetry.*

ANEXO

Traduções dos poemas sânscritos, segundo as traduções de Franz Toussaint, de acordo com as versões de Hollanda (1949: 33; 97; 25; 98):

36.

“Saúda-me com solene lentidão, e oculta os pequeninos pés sob a franja do vestido. Toma do leque, e observa com atenção as flores pintadas que o matizam. Se acaricio a sua gazela domesticada, ela se põe a alisar as penas do seu papagaio. Se me arrisco a falar, logo ela interroga uma de suas servas...

Mas eu gozo mil delícias com a sua timidez”.

3.

“Embora estendidos sobre o mesmo leito, eles têm as costas voltadas um para o outro, seus lábios estão cerrados, e ocultam cuidadosamente no fundo do coração todo o amor com que se amam. No entanto, vede como se espreitam pelo canto do olho, como seus olhares se encontram, como sentem arrefecer-lhes a cólera, e como se enlaçam de repente”.

39.

“Com os seios amarfanhados, a cabeleira em desordem, os olhos cerrados, as pernas e os braços ainda trêmulos de volúpia, ela me pede, numa voz ofegante: – ‘Por favor! Aca-ba... Não posso mais!’ E o seu silêncio se eterniza.

Estará morta, ou simplesmente adormecida? Estará absorta em deliciosa meditação, ou pensará em outro?”

44.

“Minha sede recrudescer desde o dia em que, sequioso de amor, bebi em seus lábios a divina ambrosia. Mas que razão tenho para me espantar? Havia tanto sal naquele beijo”.

E de Devadhar (1984: 54; 30; 46; 85):

36.

“Expecting that I would fall at her feet she carefully covers them up with the hem of her garment; she conceals the smile upon her face under some pretext, and does not look me in the face; when I talk to her, being averse to talking (to me), she engages her friend in conversation: let alone her ardent love, even this anger of the slender one, as it rises within her, is so sweet!”

3.

“Lying on the same bed with averted faces, suffering for want of response in their conversation, though the desire to

placate each other lay in the heart, the couple was jealous of their prestige; but slowly their glances mingled as the eyes rolled to their corners, and their love-quarrel suddenly broke down in laughter and passionate embraces”.

39.

“Her fair bosom was pressed low under the close embrace, and the skin bristled with happiness; the garment slipped off from the region (of her person) where the girdle is worn as the ardour of love rose to a pitch of intensity and she whispered weakly: ‘Now do not, thou remover of my pride, do not commit any excess, it is enough!’ I wonder if she was sleeping or was dead, or sank into my heart or simply melted away!”

26.

“She looked at him for a long time with timid eyes; she besought him with folded hands; then she held him fast by the edge of his garment and embraced him without any reserve; but when the hard-hearted villain, rejecting all this, prepared to go away, the beloved first of all renounced all hope of life and then her lover”.

A TRADUÇÃO DE TEXTOS PARA AS LÍNGUAS EXÓTICAS NOS SÉCULOS XVI E XVII – NATUREZA E CARACTERÍSTICAS

Eduardo de Almeida Navarro*

RESUMO: A tradução de textos para as línguas americanas, africanas e asiáticas feita pelos europeus que, nos séculos XVI e XVII iniciavam a conquista ultramarina, teve o propósito fundamental de converter as populações de além-mar para o Cristianismo. Esses textos destinavam-se, alguns, às populações autóctones e, outros, aos próprios missionários e tiveram maior variedade nas regiões habitadas por sociedades de tradição escrita. No caso das gramáticas, o que se nota é a forte intertextualidade com o modelo latino. Neste artigo, mostramos quais foram os textos que a expansão europeia buscou traduzir para as línguas ditas “exóticas” naqueles dois séculos.

Palavras-chave: línguas exóticas, tradução, missionários.

INTRODUÇÃO

O termo “exótico” tem, aqui, acepção nitidamente eurocêntrica. Segundo Morais Silva, em seu “Grande Dicionário da Língua Portuguesa” (Vol. IV, p. 1013-1014), “diz-se ordinariamente do que é extra-europeu e, mais especialmente, das terras longínquas tropicais”. O termo é empregado, hodiernamente, mais em seu sentido figurado “de estranho, es-

(*) Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP.

quisito, estapafúrdio”. Vem do latim “exoticus” e esse do grego ἑξωτικός, “de fora”, “externo”, derivado de ἔξω, “fora”. Segundo Corominas (1954, p. 464), o termo está documentado na língua espanhola desde 1614. No francês, contudo, o termo foi usado por Rabelais em Pantagruel, IV, 1, já no século XVI:

“Marchandises *exoticques* et peregriines, qui estoient par les halles du port.”

(*apud* Littré, *Dictionnaire de la Langue Française*, vol. II, p. 1566)

O caráter eurocêntrico do termo merece algumas reflexões. Com efeito, foi na Europa que se gestaram as novas condições econômicas, políticas, sociais e culturais que dariam ao mundo hodierno seus contornos definidores. Foi da Europa que partiram os impulsos transformadores que, progressivamente, iriam mundializar a economia capitalista, modelando o mundo *imagine et similitudine sua*, homogeneizando espaços e culturas, europeizando o orbe terrestre.

Ponto fulcral da nova situação geopolítica que se configurava desde o final do século quinze, a questão lingüística iria, naquele momento, emergir de modo espetacular.

Com as Grandes Navegações, nos séculos XV e XVI, a Europa iria defrontar-se com uma gama variadíssima de línguas, não somente asiáticas mas também africanas e americanas, o que esboroava a vetusta concepção da universalidade do árabe no mundo d’além mar.

O afluxo de termos de diferentes línguas americanas, africanas e asiáticas para línguas européias, desde o século XVI, firmou, assim, o conceito de *exotismo*, que passou à posteridade e chegou até nós. Se o árabe estivera próximo demais para ser qualificado de língua exótica, o mesmo não ocorreria, dessa feita, com o maia, o quêchua, o tupi, o guarani, o quimbundo, o guineense, o canarim, o malabar, o sânscrito, o chinês, o japonês, o tailandês, etc., cujo conhecimento tor-

nava-se indispensável para o bom sucesso da empresa colonial. Refere Azurara (*apud* Fonseca, 1940, p.158), que o Infante D. Henrique, em 1436, ao se iniciarem as Grandes Navegações, incitara um marinheiro, Gonçalves Baldaia, a prosseguir na exploração das novas terras descobertas e recomendou-lhe:

“Trabalhai por haver a língua dessa gente.”

Se a língua era a companheira do Império, consoante Nebrija, se as línguas latina, grega e hebraica, (“as princesas do mundo”, na expressão de João de Barros) passam, agora, segundo Kukenheim (1932), a ceder lugar à tríade românica (o italiano, o francês e o castelhano), não é menos certo que, sem o domínio das línguas exóticas recém-conhecidas, a dominação europeia sobre as novas terras descobertas quedaria extremamente dificultada ou até mesmo obstaculizada.

Se tal era verdade no que tange à esfera política da colonização, o mesmo se diga em relação à expansão do Catolicismo, a qual, além de sentido religioso, adquiria dimensão política, haja vista que o imperialismo quinhentista europeu era considerado um ato de “acrescentamento da fé”. Com efeito, somente o conhecimento das línguas das novas terras descobertas facultaria a ação missionária. Bem o vislumbrou Inácio de Loyola, que, nas Constituições de 1540, escrevia:

“Ad maiorem unionem eorum qui in Societate vivunt & c. singuli addiscant eius regionis linguam, in qua resident.”

“Para a maior união daqueles que na Sociedade vivem e doutros, cada um aprenda a língua da região em que reside.”

(*apud* Araújo, 1952, Prólogo)

Se o conhecimento e o uso das línguas exóticas faziam-se necessários para a expansão política e econômica europeias, permitindo a adaptação a realidades naturais totalmente

diversas, facultando o entendimento com potentados locais, dos quais dependia o bom sucesso da estratégia colonizadora (lembre-se do que significou o apoio dos morubixabas indígenas para a expulsão dos franceses do Brasil por Mem de Sá), a produção de textos escritos era necessária para que a catequese pudesse vingar. Efetivamente, urgia traduzirem-se catecismos para as línguas exóticas e dotar os missionários de um domínio lingüístico suficiente para pregar, ouvir confissões, enfim, desempenhar seu múnus apostólico. No prólogo de sua *Arte de la lengua quichua*, o Pe. Diego de Torres Rubio (1619) expunha tal tríplice desiderato:

“Con los preceptos y reglas generales que van en este Arte de la lengua Quichua, puede uno aprender a hablar congruamente lo suficiente y necesario que es menester para catequizar, confesar y predicar.”

Desse modo, fazia-se imperiosa a necessidade de se gramaticalizarem as línguas exóticas e de se traduzirem textos para elas e tal foi a tarefa assumida pelas grandes ordens religiosas: os franciscanos, os dominicanos, os agostinianos e os jesuítas, que dotaram muitas daquelas línguas de uma literatura escrita, fato antes desconhecido por muitas sociedades, que eram ágrafas.

1. A TRADUÇÃO DE TEXTOS PARA AS LÍNGUAS EXÓTICAS

A comunicação entre o mundo europeu e o mundo exótico apresentava dois níveis principais: o puramente dialógico e o nível pedagógico. No nível dialógico, situa-se o mercantilismo, que necessitava estabelecer bases comerciais em ultramar, devendo, assim, contar com a colaboração de algumas camadas sociais das regiões dominadas. O segundo nível de comunicação com o mundo exótico, que era o pedagógico, foi aquele em que se deu o trabalho apostólico, missionário:

não se tratava mais de dialogar, mas, agora, de ensinar, na sua acepção etimológica, isto é, “imprimir signos” (do latim *in* + *signare*). O europeu passará, então, a produzir literatura nas línguas exóticas, destinada aos povos d’além-mar, enquanto puramente *ouvintes* ou enquanto *leitores* dos textos produzidos. No caso da produção de textos para serem lidos pelos povos de ultramar, eles deveriam, no que tange às sociedades letradas, ser vertidos para as suas línguas ou no seu próprio sistema gráfico ou no alfabeto latino (dando-se, então, a transliteração). Neste último caso, impunha-se a alfabetização dos povos exóticos no sistema gráfico latino. Na hipótese de haver a produção de textos destinados a sociedades ágrafas, somente a alfabetização far-se-ia necessária.

Na América, muitas línguas indígenas tornar-se-iam as línguas mais usadas por quase todos os membros do sistema colonial. Milhares de crianças cresceriam em ambientes bilíngües. Desse modo, publicar textos em línguas indígenas passava a fazer sentido em dois aspectos: para dotar os índios ou colonos alfabetizados de textos que eles pudessem ler (em línguas que eram bem mais faladas que o castelhano e o português) ou oferecer aos missionários aquilo que esses deveriam ler para instruir os índios ou os colonos bilíngües. Nesta última categoria estavam as *gramáticas*, os *sermonários*, os *confessionários*, os *textos homiléticos*, etc. Na categoria anterior estavam as *cartilhas*, os *catecismos*, as *biografias de santos*, etc.

1.1. AS CARTILHAS EM LÍNGUAS EXÓTICAS

Fato de subida importância foi a existência de cartilhas em línguas exóticas, provando que houve alfabetização nelas já nas primeiras décadas do século XVI. Temos notícia da *Cartilla para los niños, en lengua tarasca*, pelo Frei Maturino Gilberti, impressa no México no ano de 1559. Ela foi reimpressa em 1575 (*apud* Viñaza, 1892, p.30). Viñaza dá-nos

notícia, também, de uma cartilha em língua chuchona, vinda ao prelo no ano de 1580. Seu título é: *Cartilla y Doctrina Christiana, breve y compendiosa, para enseñar los niños: y ciertas preguntas tocantes a la dicha Doctrina, por manera de Dialogo: traduzida, compuesta, ordenada y romançada en la lengua Chuchona del pueblo de Tepexic de la Seda*. Seu autor era o dominicano Frei Bartholomé Roldan e foi impressa no México.

Sabemos também, por Viñaza (op. cit., p. 115), da existência de uma *Cartilla mayor en lengua Castellana, Latina y Mexicana*, publicada no México em 1683.

Em 1554, sob os auspícios de D.João III, inicia-se a publicação de obras didáticas destinadas não só ao ensino de português aos povos de ultramar, mas à alfabetização desses nas próprias línguas exóticas. É a primeira vez que se imprime numa língua asiática dentro da Europa e por iniciativa de europeus. Naquele ano, assim, veio ao prelo a *Cartilha que contem brevemente ho q̄ todo christão deve aprēder pera sua salvação. A qual el rey dom Johão terceiro desse nome nosso Senhor mandou ã lingoa Tamul e Português cõ a declaraçam por cima de vermelho*. Os autores da cartilha são três indianos bilíngües: Vicente de Nazareth, Jorge de Carvalho e Tomé da Cruz. A língua tamul ou malabar é a mais falada das línguas dravídicas da Índia e possui rica literatura.

A *Cartilha...em Tamul e Português* trazia uma grande inovação pedagógica, utilizando duas técnicas concomitantes: a interlinearidade e o exercício estrutural. O Credo católico vinha, nela, assim:

Dos ceos	e da terra	criador	todo
Agájamũm	bũmium	paracheuã	çaravamũn
Creo em	Deos		padre todo poderoso
poderoso	padre	em Deos	creo.
ânauanê:	pidane tambirane	vizvácam.	
criador dos ceos e da terra.			

(Apud Pinto, 1948)

A interlineação é apresentada, assim, em tríplice registro: na linha do meio está escrita a frase em tamul, na linha de baixo vem a tradução portuguesa e na linha de cima (a primeira de cada série), que no original aparece em letras vermelhas, vem uma versão portuguesa segundo a ordem sintagmática própria do tamul. Outro exemplo:

– **Ni naçaranió?** A tradução indicada na *Cartilha* é “Vós sois cristãos?”, mas a “declaração”, isto é, a tradução segundo a ordem sintagmática do tamul é “Vós cristãos sois?”

Segundo Lebon, em sua *Psychologie de l'Education* (apud Pinto, 1948, p.358), esse é “o sistema mais proficuo para o conhecimento de uma língua diferente, sem necessidade de gramática nem de dicionário”. Consoante Buescu (1983, p. 62), “do ponto de vista pedagógico, parece-nos poder identificar o método de ensino seguido como singularmente próximo do ensino estrutural moderno (...). A aprendizagem é feita não em nível de quadros gramaticais nem em nível de vocabulário amorfo, mas em nível de estruturas sintáticas”.

Se as cartinhas de João de Barros e de outros autores, como D. Diogo de Ortiz Vilhegas destinavam-se a ensinar português às crianças portuguesas ou aos povos de ultramar, as cartinhas bilíngües como a que anteriormente mencionamos tinham, além dos objetivos catequéticos evidentes e comuns a todas as obras de tal gênero, três outros objetivos precípuos:

1– Ensinar o alfabeto latino aos povos nativos, falantes de tamul, habilitando-os a ler textos catequéticos ou religiosos nessa língua.

2 – Ensinar português aos falantes de tamul. Com efeito, a expansão do Império Português exigia a expansão da língua portuguesa, ainda que isso se desse numa base bilíngüe.

3 – Ensinar tamul aos portugueses. O capitalismo mercantil de um lado e o trabalho missionário de outro exigiam

que se penetrasse nos sistemas lingüísticos dos povos de ultramar, justamente porque, nos primeiros séculos, as línguas desses seriam mais faladas que as línguas européias. Os dois primeiros séculos de colonização da América, da Ásia e da África conheceram o bilingüismo como elemento definidor da própria cultura colonial. É nesse sentido que se insere a alfabetização dos povos exóticos: deveriam saber a língua do europeu, mas poderiam também falar e ler em sua própria língua (e esta era, com efeito mais falada que aquela). No prólogo de sua *Cartilla y Doctrina Christiana... en la lengua Chuchona*, o Frei Roldán diz (*apud* Viñaza, op.cit., p.38):

“Y assi acordé de hacer un librito, el qual sirva de Cartilla y doctrina y dialogo. La cartilla sera para enseñar a leer: y la doctrina para doctrinar y enseñar la Doctrina cristiana... Y el Dialogo sirvira de ciertas preguntas, tocantes a la Doctrina Christiana que la declaran. Pongo al principio de la Cartilla el Calendario de los Sanctos, para que sepan los naturales, las fiestas que son de guardar para ellos... Estas dos cosas, Doctrina y Dialogo, van en las dos lenguas.”

O passo supramencionado é claro: traduziam-se textos para que os naturais da terra lessem na língua indígena. Assim, ao contrário do que muitos supõem, nem toda a literatura catequética produzida por europeus destinava-se, tão somente, a ser ouvida pelos povos exóticos e lida pelos próprios europeus. Uma vez aprendendo a ler, textos ser-lhes-iam destinados, sem que sua leitura fosse mediada pelos missionários.

Quanto à existência de cartilhas em línguas africanas, informa-nos Pinto (1948, p. 327), que as houve, por exemplo, no Congo:

“Em 1624, o Padre Mateus Cardoso que ali dirigia a missão dos jesuítas, traduziu a célebre cartilha de Marcos Jorge para a língua do Congo, dedicando-a ao muito poderoso e católico Rei do Congo D. Pedro Afonso, segundo

deste nome. Nota Inocêncio que a versão é interlinear, trazendo primeiramente o texto em português e, por baixo de cada regra, a tradução correspondente em língua conguesa.”

1.2. O DOMÍNIO DA TRIÁDE DICIONÁRIO-GRAMÁTICA-CATECISMO NAS SOCIEDADES ÁGRAFAS

A catequese, com efeito, era o corolário do trabalho de dicionarização e gramaticalização. Assim, na tríade *vocabulário, gramática e literatura catequética* esgotavam-se as exigências de produção de textos que se punham diante das ordens religiosas e de seus devotados missionários. Tal literatura catequética, na América Latina incluía:

- O Catecismo Romano propriamente dito (contendo a doutrina cristã) vertido para as línguas indígenas
- Sermões e homilias
- Orações seguidas às cartilhas, para o ensino da religião para as crianças, concomitantemente com o ensino da língua indígena (p. ex., a *Cartilla para los niños en lengua Tarasca*, pelo Frei Maturino Gilberti, México, 1559)
- Confessionários
- Santorais
- Exercícios espirituais quotidianos
- Salmodia cristã e cantos religiosos
- Tradução das Epístolas e dos Evangelhos
- Tradução de bulas papais para as línguas indígenas
- Biografia de índios piedosos (P. ex., *La Vida y Muerte de tres niños de Tlaxcalla, que murieron por la confesion de la Fe*, traduzida para o nahuatl por Fray Iuan Baptista, México, 1601)
- Manuais de párocos (Missais)

- Biografias de santos
- Obras sobre a vida de Jesus
- Manual dos sacramentos
- Autos e poemas religiosos

O catálogo de Viñaza (1892, p. 96) consigna, ademais, uma obra de cunho profano em língua indígena: trata-se de uma tradução para o nahuatl, língua nacional do México de hoje, de três comédias de Lope de Vega, feita por Bartolomé Alba, em 1641. Não consta, porém, que tenha sido publicada jamais.

Grandes eram os desafios para os missionários da América, que dotariam demiurgicamente as línguas americanas de uma escrita, elas que tinham somente uma tradição oral. Das dificuldades que aí topavam os que se arrostavam com tão árduo empreendimento dá-nos conta o passo do famoso “Sermão do Espírito Santo” do Padre Vieira (1959):

“Pois se a Santo Agostinho, sendo Santo Agostinho, se à águia dos entendimentos humanos se lhe fez tão dificultoso aprender a língua grega, que está tão vulgarizada entre os latinos e tão facilitada com mestres, com livros, com artes, com vocabulários e com todos os outros instrumentos de aprender, que serão as línguas bárbaras e barbaríssimas de umas gentes onde nunca houve quem soubesse ler nem escrever? Que será aprender o nheengaíba, o juruna, o tapajó, o tremembé, o mamaianá, que só os nomes parece que fazem horror?

As letras dos Chinas e dos Japões muita dificuldade têm porque são letras hieroglíficas, como a dos Egípcios; mas, enfim, é aprender línguas de gente política e estudar por letra e por papel. Mas haver de arrostar com uma língua bruta e de brutos, sem livro, sem mestre, sem guia e no meio daquela escuridade e dissonância haver de cavar os primeiros alicerces e descobrir os primeiros rudimentos dela; distinguir o nome, o verbo, o advérbio, a proposição, o número, o caso, o tempo, o modo e modos nunca

vistos nem imaginados, como o de homens enfim tão diferentes dos outros nas línguas como nos costumes não há dúvida que é empresa muito árdua a qualquer entendimento e muito mais árdua à vontade que não estiver muito sacrificada e muito unida com Deus.” (vol. II, p. 415-416)

1.3.— A TRADUÇÃO DE TEXTOS NAS SOCIEDADES LETRADAS DE ALÉM-MAR: O EXEMPLO DO MISSIONÁRIO MATTEO RICCI

Nem sempre, contudo, se estava diante de línguas de tradição puramente oral. No século XVI os europeus defrontaram-se também com sociedades complexas que já conheciam a escrita e que já possuíam literatura escrita mais que milenar: foi o caso dos chineses, dos japoneses e dos indianos, que possuíam, inclusive, livros religiosos tão antigos ou mais antigos ainda que a Bíblia, como é o caso do Rg Veda e do Tao Te King. Nesse caso, as exigências do estudo lingüístico por parte dos missionários transcendia a mera produção de textos catequéticos. Bem ilustrativo dessa situação depurada pelos missionários na Ásia foi o trabalho do jesuíta Matteo Ricci, na China, que chegou a Macau em 1582. Ricci traduziu textos em chinês e de natureza não catequética, com o fito explícito de chamar a atenção da China para sua cultura e, ao interessar os chineses em sua cultura, buscava levá-los a se interessarem pelo seu Deus. Ao enfrentar o desafio de aprender o chinês, afirmava Ricci em carta a um amigo:

“Posso assegurar-lhe que é algo completamente diferente do grego ou do alemão. Na língua falada, há tanta ambigüidade que existem muitas palavras que podem significar mais de mil coisas e, muitas vezes, a única diferença entre uma palavra e outra é a forma como você dá a entonação alta ou baixa, em quatro diferentes tons... Todas as letras escritas diferem umas das outras. Quanto a essas letras escritas, você não acreditaria sem vê-las e usá-

las, como fiz. Eles têm tantas letras quantas são as palavras e as coisas, de modo que existem mais de setenta mil delas, cada uma totalmente diferente e complexa.”

(*apud* Spence, 1986, p. 152)

Para obstar a toda essa dificuldade (também sentida pelos próprios chineses) de aprender a escrever a língua chinesa, Matteo Ricci criou um método mnemônico que deixou a aristocracia chinesa estupefacta. Havia quem dissesse que ele podia lembrar qualquer livro que lera de passagem apenas um vez (*Opere Storiche*, p. 235-236, *apud* Spence, op. cit., p. 155).

Desse modo, valendo-se de seu prestígio junto aos letrados da China, Ricci escreveu em Chinês *Dez Discursos de um Homem Paradoxal* (1608), que continha uma transcrição da vida do fabulista grego Esopo por Planudes e paráfrases do filósofo Epicteto, *Sobre a Amizade* (1559), onde ele citou dezenas de autores clássicos, *Vinte e Cinco Sentenças* (1605), seleção de pensamentos de Epicteto. Ricci, por outro lado, traduziu para o chinês os *Elementos de Geometria de Euclides* e executou trabalhos em Óptica, Astronomia, Geografia, levantamentos topográficos, Horologia. Ricci buscava envolver os chineses em suas realizações científicas para que esses se tornassem mais receptivos à fé cristã. Conforme disse a Clavius, seu antigo mestre, em 1597 (*apud* Spence, op. cit., p. 165), ele “entalhou mensagens em chinês nas bases de seus quadrantes desmontáveis, apontando a fragilidade da conduta humana se não viesse acompanhada de alguma compreensão da graça de Deus e advertindo aos que olhavam o tempo passar pela face do quadrante solar que não poderiam recapturar o passado nem antever o futuro, mas deviam fazer o bem no presente, enquanto tinham oportunidade para tal”.

No campo catequético *stricto sensu*, Matteo Ricci imprimiu em chinês o *Verdadeiro Significado do Senhor do Céu* (*Tianzhu shiyi*), um sumário da doutrina cristã em que dialogam um chinês e um erudito cristão e onde Ricci apresenta célebres argumentos éticos da tradição clássica greco-roma-

na, entre os quais o conhecido “Mito da Caverna”, de *A República* de Platão.

Contudo, se em certas regiões as necessidades de produção de textos não se resumiam à tríade “vocabulário-gramática-catecismo”, espraiando-se para o campo da Ética, das ciências e da Apologética, isso foi mais uma exceção que uma regra. Na América e na África foi exatamente aquela tríade que predominou, com raros desvios para campos conexos, como é o caso da poesia tupi de Anchieta e também de seu teatro naquela língua.

1.4. A INTERTEXTUALIDADE NAS GRAMÁTICAS DAS LÍNGUAS EXÓTICAS: O SUPLETIVISMO COMO MEIO DE ENQUADRAMENTO NO MODELO LATINO

A elaboração das gramáticas das línguas exóticas segundo os quadros da gramática latina clássica não se daria, amiúde, sem a percepção do fato de que se estava diante de sistemas lingüísticos diferentes. Assumindo uma perspectiva comparativista, muitos gramáticos apontaram o que se afastava do modelo latino no sistema lingüístico que analisavam e descreviam. Partindo de um modelo tomado como ideal, como paradigmático, buscava-se, muitas vezes, “suprir” categorias latinas sem exatos correspondentes nas línguas exóticas por formas semanticamente próximas, mas sem nenhuma correlação estrutural com as categorias que se buscava suprir. A nosso ver, no *supletivismo* reside o cerne do conceito de latinização. Latiniza-se sempre que se “supre” o que o modelo tutelar latino possui para que sua validade universal não se rompa, sempre que conteúdos tomem o lugar das formas e busquem equivaler a estas.

Uma forma supletivista é, com efeito, aquela que supre as faltas de um paradigma. Desse modo, podemos dizer que o feminino de *aluno* é *aluna*; mas *cavalo* não faz “*cavala*”, que

não existe, mas sim *égua*. Estamos, pois, suprindo paradigma da flexão de gênero com um termo que só semanticamente é adequado (a *égua*, com efeito, é o feminino do *cavalo*) mas não formalmente, pois são dois termos diferentes.

Ao dizerem as gramáticas tradicionais do português que *mulher* é o feminino de *homem*, estão a suprir um paradigma de flexão, que em nossa língua é uma só (com poucos alomorfes): o acréscimo do sufixo *-a* para o feminino, com a eliminação da vogal temática, se ela existir, no singular:

menin(o) + a = menina
 pintor + a = pintora
 homem «=» mulher (forma supletivista)

Assim, através do supletivismo das formas, grande parte das gramáticas das línguas exóticas foi elaborada nos séculos XVI e XVII. A tão mencionada “latinização” reside fundamentalmente nesse processo de forçar equivalências e preencher os vácuos dos paradigmas latinos com formas próprias das línguas exóticas.

Os seguintes textos exemplificam o que expusemos anteriormente:

Pedro de Alcalá, *Arte para ligerame)te saber la lengua araviga*, 1.505

“Capítulo IX – De la materia de los pronombres y de su suplección

Dicho de los nombres y de su declinacion, avemos agora de dezir de los pronombres y de la manera en que son suplidos de su declinacion...

(...) genitivo sui no tiene en aravigo pronombre correspondiente, mas suplese con esta letra V en el singular.”

Capitulo X – De los pronombres possessivos

Non tenemos en el aravia los siete pronombres possessivos que son: Noster, Nostras, Tuus, Vester, Vestras y Suus, Sua, Suum. Mas suplese con algunas dicciones o silabas que son llamadas damires... Meus, mea, meum, se

suple con una i añadida a qlquiera nombre aun que el tal nombre acabe en i. Exemplo: Mi cavallo, *faraci*”

O texto acima ilustra bem os conceitos de correspondência e de supletivismo: “correspondente” é uma forma que está em relação biunívoca com outra da língua latina (assim como *mon* do francês o está para *meu* do português: traduzimos sempre um pelo outro). Já uma forma “supletiva” tem somente com dado termo latino uma correspondência semântica, mas não formal (como o *i* do árabe, que se acrescenta a qualquer nome e significa *meu* ou *minha*, *meus* ou *minhas*). *Xe* em tupi supre os possessivos *meu*, *minha*, *meus*, *minhas*. Significa também *eu*. Não está, dessarte, em correspondência biunívoca com um termo português, mas traduz, supre várias formas gramaticais.

Pe. Diego de Torres Rubio, S.J., *Arte de la lengua Aymara*, 1616

(...) No ay mas que una conjugacion, cuya terminacion es: tha y por ella van todos los verbos. Tiene todos los modos aunque no todos los tiempos; pero puedese suplir por otros. (fol. 6a)

(...) En esta lengua no hay este verbo possum, pero suplese de dos maneras, o con uno destos dos verbos yatisha, huaquistha, en las terceras personas, que a este proposito quiere decir, tener effecto o ponerse en execucion alguna cosa.” (fol. 40)

Pe. Diego Gonzales de Holguin, *Gramatica y Arte Nueva de la Lengua General de todo el Peru, llamada lengua Qquichua o lengua del Inca*, 1607

“Añadida y cumplida en todo lo que le falta de tiempos y de la grammatica y recogida en forma de Arte lo mas necessario en los dos primeiros libros.” (Frontispicio)

O frontispício da gramática de Holguin é bem elucidativo. A zona das correspondências possíveis ou do supletivismo é *añadida* e *cumplida* com o que falta à gramática quêchua para

equivaler ao modelo universal latino. O passo seguinte é muito esclarecedor a tal respeito:

“El mas famoso ablativo comum es el ablativo absoluto latino y aunque aca no ay propria forma determinada para el, mas hallamos que la suplen por el subjuntivo muy cumplidamente y assi damos aqui por ablativo absoluto al subjuntivo en todas sus personas y mas en la tercera como Deo volente, Dios munaptintac, Governando Philipo rey, Philipo tocricoptintac, queriendo tu, cam munaptiyquitac.

(...)Yten los nõbres q) en Latin rijen ablativo de qualidades como *flavus capillis*, *niger oculis* los ay aca propriamente imitados, como *Paco chue cha*, el de los cabellos rojos. *Yana ñavi*, el de ojos negros.” (fol. 95)

Pe. Pedro Marban, S.J., *Arte de la lengua moxa*, 1.702

“No ay en esta lengua diction simple que tenga todos los modos y tiempos que el sum es fui en la Latina; sino que en algunos tiempos se suple y en otros se haze con varias particulas que se iran explicando.” (p. 90)

***Arte y Vocabulario de la lengua morocosi (Anônimo)*, 1.699** (apud Viñaza, *op. cit.*, p. 123-124)

“No hay en esta lengua rigurosa declinacion, porque no se le halla particular ninguna que distinga los casos unos de los otros. Suplese en lo más con los pronombres possessivos. Y el dativo para, se suple con el futuro imperfecto del verbo substantivo.”

– “No ay en esta Lengua verbo substantivo que tenga todos los modos y tiempos que el verbo sum es fui en Latin, sino que en algunos tiempos se suple y en otros se haze con varias particulas.”

Pe. Pedro Dias, *Arte da Língua d' Angola*, 1698

“Os pronomes primitivos suprem a interjeição Ó, v.g., *Eye mucuâhenda nguicuatece*. Ó vós compassivo, favorecei-me. O exemplo está em *eye*, que serve de interjeição.” (p. 47)

Pedro Dias apresenta, no passo seguinte, a forma correspondente, no quimbundo, à partícula *ut* (*para que*) do latim e as formas supletivistas:

“Para se explicar nesta língua a partícula *ut*, “para que”, usa-se do advérbio *Da*, que significa “para que”, v.g., *Nzambi ü abanga atu nda aye coïlo*. Deos fez os homens para qvã ao ceo. O exemplo está em *nda*, antes do verbo *aye*.

Há outros modos de explicar o mesmo sentido, os quais ponho aqui para maior notícia.

– Primeiro modo: usar o gerundio em *di*.

– Segundo por relativo...

– Terceiro he pôr o segundo verbo no imperativo, como accusativo do primeiro.

– Quarto modo he pôr o segundo verbo no imperativo v.g. *Ngacuriondo, nguiloloque*. Peçovos, perdoayme. O exemplo está no imperativo, *nguiloloque*.” (p. 49)

Pe. João Rodrigues, *Arte Breve da Língua Iapoa*, 1.620

Na obra gramatical de João Rodrigues, modelada *imagine et similitudine* da de Manuel Álvares, está, amiúde, explícito o supletivismo das formas:

“Os participios presentes & futuro se suprem com as particulas *Mono*, *Hito*, *Ua*, *Uo* & c. Que sam propriamente oraçoens de relativo, como se disse nas conjugaçoens.” (fol. 58)

(...)Carece esta lingoa dos provocabulos relativos que respondem a *Qui*, *Quae*, *Quod*... & quando a oraçam he relativa supren o relativo tacitamente no modo de fallar & colloçam do antecedente em respeito do verbo de que se rege.”

(fol. 17 b) (grifos nossos)

2. CONCLUSÕES

Poucos séculos da história humana assistiram a tantas transformações nos diversos campos da atividade hu-

mana quanto os séculos XVI e XVII. A expansão dos limites geográficos do mundo conhecido, a definição do mapa do orbe terrestre levou os europeus a se depararem com uma vasta gama de culturas e de línguas de cuja existência nem sequer se suspeitava antes. Assistiu-se, assim, à erecção de uma nova Babel, pois foi nesse momento histórico que os homens de todo o mundo souberam da existência uns dos outros.

A expansão colonial europeia pelo mundo, seguida pela expansão do Cristianismo pelos novos continentes descobertos pelos europeus levavam à necessidade premente de se produzirem textos que seriam instrumentos dessa expansão. Em primeiro lugar, conhecer as línguas exóticas interessava a todos os que se envolviam na empresa colonial. Os dicionários e as gramáticas foram os instrumentos para isso. Em segundo lugar, a conversão dos povos exigia textos catequéticos. Neles vislumbram-se diversos deslocamentos semânticos e a necessidade de se penetrar na esfera simbólica dos povos dominados, ao mesmo tempo em que se buscava inserir sua cultura nos modelos produzidos na Europa, que vivia uns de seus momentos históricos mais ricos, quais sejam, o do Renascimento e, mais tarde, o do Racionalismo.

Apesar de todas as conseqüências nefastas que o processo de tradução de textos pelos europeus teve para as sociedades coloniais, é certo que isso dotou suas línguas de uma literatura e permitiu documentar, desde os primeiros séculos da colonização, as línguas dos continentes de além-mar. Embora os resultados da evangelização tenham sido fraquíssimos na Ásia e na África, naqueles dois séculos (ao contrário da América, que se cristianizou quase inteiramente), os missionários deram importante contribuição para o conhecimento daquelas línguas e hoje os únicos documentos de que se dispõe para se conhecerem muitas dessas línguas são precisamente os que eles nos legaram.

BIBLIOGRAFIA

- ALCALÁ, P. *Arte para ligerame)te saber la lengua araviga*. Granada: Juan Varella de Salamanca, 1505.
- ARAÚJO, A. *Catecismo na Língua Brasileira* (1618). Rio de Janeiro: PUC, 1952.
- BUESCU, M. L. C. *O Estudo das Línguas Exóticas no Século XVI*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- COROMINAS. *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1954.
- DIAS, P. *Arte da Língua d'Angola*. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1697.
- FONSECA, Q. "O conhecimento das línguas africanas e orientais auxiliando a expansão do Império Português". *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, tomo III. Lisboa, 1940, p. 157-169.
- HOLGUIN, D. G. *Gramática y Arte Nueva de la Lengua General de todo el Peru, llamada lengua Qquichua o lengua del Inca*. Lima: Francisco del Canto Impressor, 1607.
- KUKENHEIM, L. *Contributions à l'Histoire de la Grammaire Italienne, Espagnole et Française à l'Époque de la Renaissance*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers-Maatschapij, 1932.
- LITTRÉ, E. *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Librairie Hachette, s.d.
- MARBAN, P. *Arte de la lengua moxa, con su vocabulario y cathecismo*. Lima, 1702 (?).
- MORAIS SILVA, A. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, s.d.
- NEBRIJA, E. A. *Gramática de la Lengua Castellana* (1492). (Introdução de A. Quilis). Madrid: Editora Nacional, 1980.
- PINTO, A. C. *Da Famosa Arte da Imprimissão*. Lisboa, 1948.
- RODRIGUES, J. *Arte Breve da Lingoa Iapoa*. Macau, 1620.
- RUBIO, D. T. *Arte de la lengua aymara*. Lima: Francisco del Canto, 1616.
- SPENCE, J. D. *O palácio da memória de Matteo Ricci*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- VIEIRA, A. *Sermões*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1959.
- VIÑAZA, Conde de. *Bibliografía Española de Lenguas Indígenas de America*. Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1892.

ABSTRACT: *The translation of texts into american, african and asiatic languages, in the XVIth and XVIIth centuries, made by europeans who were beginning to stablish colonies overseas, had the main purpose of converting other peoples to Christianity. Those texts were directed both to local populations and to missionaries and they displayed a larger variety among literate societies. Regarding grammars, one realizes the strong intertextuality with reference to the latin grammar, on the model of which all other grammars should be written. This paper displays the kinds of texts which were translated into the so said "exotic languages" in those two centuries.*

Keywords: *exotic languages, translation, missionaries.*

**POESIA “POPULAR” E POESIA “DOUTA”: O TEMA
DA CONTEMPLAÇÃO DA MORTE EM ALGUMAS
TRADUÇÕES DO PORTUGUÊS E DO ÁRABE E NAS
AULAS BRASILEIRAS DE LITERATURA DE
GIUSEPPE UNGARETTI**

Lucia Wataghin*

RESUMO: No artigo são discutidas algumas analogias temáticas entre uma lenda carajá, uma canção árabe (ambas traduzidas para o italiano por Ungaretti) e a *Lauda XXV* de Jacopone da Todi, que foi amplamente comentada pelo poeta/professor Ungaretti durante suas lições brasileiras de literatura.

Palavras-chave: literatura italiana, lendas brasileiras, tradição oral, tradução.

“Um rapaz viu u’a moça e casou-se com ela. A prima dela veio. Uma mandou a outra para o mato, sem capa, sem tudo. O rapaz viu a moça por detras, gostou dela; por diante, gostou dela. Casou-se com ela. A mã dela veio. Ainda tudo estava escuro. Viviam de raizes e fruta do mato. Havia tantas raizes e fruta como numa roça. Mas só quando às vezes brilhava um raio de luz, podiam arranca-las. A mãe machucou as mãos neste trabalho. Então a mulher ficou brava: disse que o rapaz devia procurar outra cousa. O rapaz comeu “codo” depois de te-lo raspado. Ficou muito inchado disso e deitou-se; os olhos apodreceram. Pelo fedor da sua barriga chegaram muitos urubús que lhe pousaram na barriga. Ele tremeu. Eles disseram: Vive ainda.

(*) Professora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP.

Muitos urubús chegaram-se ao redor e experimentaram de novo, mas êle mexeu-se ainda e pestanejou. O caracará veio girando no ar. O homem pestanejou e viu a ave voar por cima. A ave desceu em círculos, o homem continuou a pestanejar. O caracará viu isto, desceu, pousou num ramo ao lado e gritou: vive. Os urubús disseram: morreu. A ave voou e voltou com o urubú-rei. A briga continuou: morreu – vive. Então veio um tio do urubú-rei, um urubú muito velho; disse: morreu. Então o urubú-rei sentou-se na barriga; deu um estalo. O homem apanhou-o agarrando-o com as mãos. Disse ao urubú-rei: quero enfeite. Aquele disse que o possuía, mas espalhado por toda a pate. Trouxe uma estrela. O outro não ficou contente. Trouxe a lua. O outro ainda não ficou contente. Então trouxe o sol. A mãe veio e perguntou, como deviam viver. O urubú-rei mostrou as plantas das quais podiam fiar, e ensinou como fazer as suas capas em forma de rede. A mãe quis saber como pescar. O urubú-rei mostrou uma cana, ensinou como atar penas, como fazer o arco, como armá-lo, como flechar peixes. Então o homem soltou o urubú-rei. A mãe disse que devia perguntar ainda como gente velha rejuvenesce. Então o urubú-rei gritou de cima uma resposta. Todos a ouviram, as arvores, os animais e os peixes; mas os homens não a ouviram”.

A fábula que acabei de transcrever foi transmitida oralmente pelo índio carajá Kurixí ao antropólogo Fritz Krause, que a transcreveu e traduziu em alemão.¹ Ungaretti encontrou a fábula, em português, nos *Ensaio de etnologia brasileira*, de Herbert Baldus,² e por sua vez a traduziu e transcreveu para o italiano. Trata-se da segunda das fábulas cosmogônicas indígenas brasileiras traduzidas por Ungaretti.³ As três fábulas,⁴ “Mai pituna oiuguau ãna” [Come si fece notte] (fábula tupi),

(1) KRAUSE, Fritz, *In den Wildnissen Brasiliens*. Leipzig, 1911.

(2) BALDUS, Herbert, *Ensaio de etnologia brasileira*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937, p. 190-193.

(3) UNGARETTI, Giuseppe, “Poesia brasiliana”, in *Poesia III-IV*. Milano, Mondadori, 1946 e in *Il deserto e dopo. Prose di viaggio e saggi*, Milano, Mondadori, 1961.

(4) A primeira é uma fábula tupi: “Mai pituna oiuguau ãna” [título de Ungaretti: “Come si fece notte”]; a segunda, uma fábula carajá: “Rararesá” [título de Ungaretti: “Il sole conquistato”]; a terceira, uma fábula bororo: “Leggenda di Boitagogo – sull’origine dell’acqua e dell’uso degli ornamenti” [título de Ungaretti “Creazione dell’acqua”]. O título da fábula bororo já está em italiano, porque Ungaretti consultou a edição italiana do livro: COLBACCHINI, Antonio, *I bororos orientali*. Torino, Società Editrice Internazionale, s.d.

“Rararesá” [“Il sole conquistato”] (fábula carajá) e “Leggenda di Boitagogo – sull’origine dell’acqua e dell’uso degli ornamenti” [“Creazione dell’acqua”] (fábula bororo), são dedicadas a três grandes temas elementares: a noite, o sol, a água.

A versão de Ungaretti retoma o texto original praticamente em todos os detalhes, exceto dois: antes de mais nada, o novo título, “Il sole conquistato”, desloca a atenção do leitor do tema do urubu-rei (“Rararesá”, ou seja, urubu-rei, era o título do capítulo de Baldus no qual estão relatadas as várias versões da fábula) para o tema da conquista do sol. Em segundo lugar, e coerentemente com o título, concentra a atenção num único dom (o terceiro, na ordem em que são apresentados na fábula).⁵ O novo título tem provavelmente a função de criar uma linha temática comum para as três fábulas, mas faz algo mais: repropõe temas – os temas da aurora, da luz, do renascimento – que são centrais na poética de Ungaretti.

Trata-se de textos orais anônimos, que foram elaborados coletivamente por gerações, e espúrios, na medida em que passaram por diversas transcrições e, por vezes, por diversas línguas. Não é a primeira vez que Ungaretti se aproxima desse tipo de textos: já na seção “Affrica” do sofisticado volume *Traduzioni. St.-John Perse, William Blake, Gongora, Essenin, Jean Paulhan, Affrica* (Roma, Nuovissima, 1936), se encontravam dois textos com características análogas.

O primeiro, “Tam tam degli animali”,⁶ é a tradução de um texto africano que Cendrars incluía (em francês) na sua

⁽⁵⁾ Na verdade, Ungaretti fundiu, no que diz respeito a esse único ponto, a versão de Kurixí com as outras duas versões relatadas por Baldus, nas quais o principal dom oferecido pelo Rararesá é o sol.

⁽⁶⁾ A tradução desse texto remonta na verdade a 1919, ou seja, é anterior até mesmo à publicação da *Anthologie Nègre* de Cendrars. Ungaretti lera os textos quando a antologia estava ainda sendo composta, e propôs ao editor Vallecchi, de Florença, de publicar uma antologia na Itália com o material descartado da antologia de Cendrars. V. UNGARETTI, Giuseppe, carta sem data, provavelmente do verão 1919, in *Lettere a Giovanni Papini, 1915-1948.*, Milano, Mondadori, 1988.

Anthologie Nègre;⁷ o segundo, “Lamento arabo”, é um texto árabe, que Ungaretti declara ter transcrito “dalla viva voce” [da viva voz] e traduz para o italiano.

Certamente a tradução do texto da *Anthologie Nègre* de Cendrars tem um significado importante também na experiência brasileira de Ungaretti, que reencontra no Brasil, cerca de vinte anos depois ter deixado a França, o fio de uma relação com as vanguardas que parecia ter deixado de lado há muito tempo. E talvez não seja um acaso o fato de que a primeira antologia brasileira de Ungaretti comece com lendas cosmogônicas, assim como a *Anthologie Nègre* do amigo Cendrars.

O segundo texto também, “Lamento arabo”, pode ser associado à experiência brasileira de Ungaretti, na medida em que representa um sinal de saudade pela África, terra natal do poeta.⁸ A associação Brasil/África é para Ungaretti explícita: “[...] a poesia popular brasileira me tocou profundamente, porque é poesia africana, e no fundo a África está quase sempre presente, quando não está a corrente clássica, em meu pequeno livro”.⁹

Em nível temático as coincidências se multiplicam: “Lamento arabo” é um diálogo (sublinhado por um coro) entre uma mulher e o homem amado, morto. Tema do diálogo é justamente a lamentação pelo desfazer-se, pela putrefação do corpo:

*“I vermi, mandò a dire, ah! le guance,
Mi mangiano le guance. [...]*

⁽⁷⁾ CENDRARS, Blaise, *Anthologie Nègre*. Paris, Editions de la Sirène, 1921.

⁽⁸⁾ Na breve introdução ao volume *Traduzioni* Ungaretti declarava: “As coisas reunidas sob o título *Affrica*, que é a terra da minha infância [...] demonstram, como em grande parte de seu espírito esse volume todo, a minha nostalgia.” Cf. *Traduzioni*, op. cit., p. 8.

⁽⁹⁾ UNGARETTI-DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962*, trecho da carta de 16/10/1945.

I vermi, mandò a dire,
Ah! gli occhi mi mangiano. [...]
Ai vermi, mandò a dire,
mormorato hanno i vermi:
gli abbiamo mangiato le ciglia,
Ah, e gli occhi, ah! neri. [...]”

A versão ungarettiana do texto árabe nos lembra um outro texto, citado e comentado pelo poeta – nos anos em que era professor junto à Universidade de São Paulo – durante suas aulas sobre a literatura italiana das origens. Trata-se da *Lauda XXV, De la contemplazione de la morte e incinerazione contro la superbia*, de Jacopone da Todi. Transcrevo abaixo algumas das estrofes citadas por Ungaretti, para mostrar as fortes analogias com os versos de “Lamento arabo”:

“ – Or ove son gli occhi cusì depurati?
Fuor del lor loco sono gettati;
Credo che i vermi glie son manecati;
Del tuo regoglio non áver paura.

– Or ov'è 'l naso ch'avevi per odorare?
Quegna enfermentate el n'ha fatto cascare?
Non t'èi potuto dai vermi aiutare [...]”.¹⁰

Nos anos brasileiros, e, portanto, paralelamente às suas pesquisas sobre poesia indígena e sobre poesia popular brasi-

⁽¹⁰⁾ Cf. UNGARETTI, Giuseppe, [La poesia di Jacopone da Todi] [1937], in *Invenzione della poesia moderna, Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, p. 58. Para comodidade do leitor, transcrevo uma tradução das estrofes citadas: “- Onde aqueles olhos outrora cuidados? / Lá fora das órbitas já foram lançados; / E julgo que os vermes os terão manjado; / Que lhes volte o viço a esperança ei deixado. / - Onde o nariz tão pronto a cheirar? / A doencá por terra o fez prosternar? / E não te foi dado aos vermes escapar, [...].” Trad. de Antônio Lázaro de Almeida Prado, em UNGARETTI, Giuseppe, *Invenção da poesia moderna*, Lições de literatura no Brasil 1937-1942. São Paulo, Ática, 1996, p. 59-60.

leira, Ungaretti dedicava-se ao estudo da poesia de Jacopone. É muito significativo o fato de que Ungaretti sublinhe a relação de direta derivação da poesia de Jacopone da anônima poesia popular dos *laudesi* (autores de *laudas*)¹¹ e que observe, com tons apaixonados, o processo de transformação da substância, do material popular, em poesia “douta”:

“E então o ritmo cheio de terra, qual uma raiz, do povo, o ritmo turvo do povo, e o vocabulário popular, sensual, e, mais do que físico, fisiológico, convertem-se em ritmo e vocabulário assombrosos e sedutores pelo acordo feliz de uma desenfreada, tremenda cegueira e de rígida lucidez, que eles constroem. E então a poesia de Jacopone faz-se uma das mais singulares revelações do mistério da coisas”.¹²

Da poesia popular, Ungaretti esperava uma injeção “radical”, “sensual”, “física”, e até mesmo “fisiológica”, de um ritmo intimamente ligado com a terra. Penso que Ungaretti nunca se preparou a enfrentar nenhuma tradução “por acaso”¹³ e que existe sempre uma relação entre os textos que traduz e sua poesia: também as suas traduções de textos “primitivos”, como as fábulas indígenas brasileiras, são intimamente ligadas à sua imaginação poética. A energia “radical”, “física”, até mesmo “fisiológica” – se podemos adatar-lhes os termos usados por Ungaretti para definir uma outra poesia –,

⁽¹¹⁾ “Querer separar as *laudas* de Jacopone da poesia desses autores [...] é o mesmo que afirmar que uma árvore nada tem a ver com seus frutos, porque esses são, por graça de uma estação privilegiada, de uma beleza e de uma bondade extraordinárias. [...] Uma grande obra de poesia não nasce de repente, um gênio não nasce de repente [...]; mas amadureceu lentamente, pacientemente, misteriosamente a partir de tantos modestos esforços que o precedem e que se lhe seguem e que, depois, irão servir de fundo necessário a seu esplendor.” Cf. UNGARETTI, Giuseppe, *Invenção da poesia moderna*, op. cit., p. 47. A distinção entre “poesia popular” e “poesia douta” é do próprio Ungaretti (cf. “Creazione dell’acqua”, in *Il deserto e dopo*, op. cit., p. 400).

⁽¹²⁾ *Ibidem*, p. 104.

⁽¹³⁾ Na introdução ao volume *Traduzioni* (op. cit., p. 7) escreve: “Nenhuma das traduções aqui reunidas foi escolhida por acaso”.

a “encantadora ingenuidade”¹⁴ dos textos orais indígenas constituem uma fonte poderosa de inspiração para o poeta italiano. Cada um dos textos indígenas interage com o imaginário ungarettiano de maneira diferente: o texto carajá é particularmente significativo porque trata de um tema caro a Ungaretti, o tema da luz, do sol, que está sempre ligado, em sua poesia, ao tema do nascimento, ou da criação. O jovem carajá cumpre uma ação cujo resultado principal é a conquista do sol: nos leva da noite ao dia, traz a luz ao mundo. O relato primitivo da “conquista do sol” coincide com a “criação” do sol: o tema da luz coincide com o tema da criação. É um tema de Ungaretti, e nessa coincidência está uma das razões pelas quais decidi enfrentar esta tradução.

No texto carajá, o poeta depara mais uma vez com o tema da reflexão sobre a decomposição do corpo. Mas desta vez o tema apresenta-se sem acentos trágicos nem tons admonitórios: pelo contrário, está ligado a uma situação vivacíssima, em certos momentos até engraçada. A imaginação coletiva dos anônimos criadores desta fábula formula uma situação em que o tema da morte é misturado com uma série de detalhes de efeito cômico: os urubus que dialogam prudentemente ao redor do corpo em decomposição, tentando avaliar se a aproximação não é prematura, o jovem que permanece imóvel (presumimos, com bastante esforço), esperando que o urubu pouse no seu corpo, a premeditação e o sucesso do engano:¹⁵

*“Venne il caracarà e nell’aria si aggirò.
L’uomo le ciglia batté,*

⁽¹⁴⁾ A “encantadora ingenuidade” é uma qualidade da primeira lenda indígena, nas palavras de Ungaretti. Cf. “Come si fece notte”, in *Il deserto e dopo*, op. cit., p. 392.

⁽¹⁵⁾ Ungaretti comenta: “Poucas coisas queremos dizer sobre o efeito que esta poesia produziu em nós. Bastaria, para indicar seu poderoso valor expressivo, a cena do corpo que por estratégia se vai corrompendo, e dos urubus, atraídos pelo fedor de cadáver, que se reúnem em cima dele, andando em torno e dialogando, desconfiados”. Cf. UNGARETTI, Giuseppe, “Il sole conquistato”, in *Il deserto e dopo*, op. cit., p. 396.

Il caracará volare in alto vide.
 Il caracará cerchiando l'aria scese.
 L'uomo le ciglia batté.
 Il caracará vide, scese,
 Su un ramo vicino si posò,
 Gridò:
 “Vive”.
 Gli urubú dissero:
 “È morto.
 “Vive”
 “È morto”.
 “Vive”.
 Lo zio vecchio vecchio dell'urubú re arrivò.
 Il vecchio vecchio disse:
 “È morto”.
 L'urubú re sulla pancia del giovane si posò,
 La pancia del giovane con l'ala frustò.
 Il giovane scattò, l'urubú re ghermi.
 Il giovane all'urubú re disse:
 “L'ornamento voglio”.¹⁶

Aqui o tema da decomposição do corpo aparentemente não deixa espaço a uma reflexão sobre a morte; o corpo se decompôs “por estratagema”, o jovem volta a viver. Mas resta o fato de que a decomposição do corpo é um dos máximos símbolos da morte, do retorno ao mundo antes da forma, ao mundo informe, indiferenciado, ao caos primordial. Mesmo que seja “por estratagema”, o índio carajá atravessou o confim

⁽¹⁶⁾ “O caracará veio girando no ar. O homem pestanejou e viu a ave voar por cima. A ave desceu em círculos, o homem continuou a pestanejar. O caracará viu isto, desceu, pousou num ramo ao lado e gritou: vive. Os urubús disseram: morreu. A ave voou e voltou com o urubú-rei. A briga continuou: morreu – vive. Então veio um tio do urubú-rei, um urubú muito velho; disse: morreu. Então o urubú-rei sentou-se na barriga; deu um estalo. O homem apanhou-o agarrando-o com as mãos. Disse ao urubú-rei: quero enfeite.” Cf. BALDUS, Herbert, *Ensaio de etnologia brasileira*, op. cit. p. 192.

entre vida e morte, cumpriu uma viagem iniciática que tem algo em comum com as grandes viagens de iniciação da literatura ocidental: a viagem para o além-túmulo de Ulisses (livro XI da *Odisséia*), de Enéias (Livro VI da *Eneide*), de Dante (*Inferno*).

A fábula narra evidentemente uma cena de caça, uma caça ritual, pois o *rararesá* é “para Karajá o que Deus é para *torí* [os brancos]”.¹⁷ Lévi-Strauss registra uma descrição da caça à águia entre os *hidatsa* (habitantes de Dakota do Norte), de grande analogia com a caça ao *rarãresá* evocada no mito:

“Ora, os *hidatsa* caçam a águia, escondendo-se em covas; a águia é atraída por uma isca, colocada em cima e, quando a ave pousa para pegá-la, o caçador a segura, com suas mãos nuas. Esta técnica apresenta, pois, um caráter paradoxal; o homem é a armadilha, mas, para representar este papel, deve meter-se numa cova, isto é, assumir a posição de um animal preso na armadilha; ele é, ao mesmo tempo, caçador e caça. [...]

Se este começo de interpretação é exato, segue-se que a importância ritual da caça às águias entre os *hidatsa* prende-se, ao menos em parte, ao emprego de covas, isto é, à adoção, pelo caçador, de uma posição estranhamente baixa (no sentido próprio e, como acabamos de ver, também figuradamente) para capturar uma caça cuja posição é a mais alta, objetivamente falando (a águia voa alto) e, também, sob o ponto de vista mítico (em que a águia é posta no topo da hierarquia das aves).

A análise do ritual corrobora, em todas as suas minúcias, essa hipótese de dualismo de uma presa celeste e de um caçador ctônio, que evoca também a maior oposição concebível, no domínio da caça, sob o ponto de vista do alto e do baixo. A extraordinária complicação dos ritos que precedem, acompanham e concluem a caça às águias é,

⁽¹⁷⁾ Assim informa o índio Dyuasá, narrador da primeira versão relatada por Baldus. Nesta versão, o primeiro dom solicitado é o sol, e eis a explicação: “Quando *Rararesá* veio, Karajá o apanhou abraçando e perguntou-lhe onde havia o sol. Porque o sol é o enfeite da cabeça do *Rararesá*.” Cf. BALDUS, Herbert, *Ensaio de etnologia brasileira*, op. cit., p. 190.

então, a contraparte da posição excepcional ocupada por ela, dentro de uma tipologia mítica, que dela faz a expressão concreta de uma separação máxima entre o caçador e sua caça”.¹⁸

A análise do ritual dos *hidatsa* pode talvez ser aplicada também ao ritual carajá. Resta inexplicado o detalhe da putrefação do corpo, ausente na cena de caça relatada por Lévi-Strauss. Mas, por outro lado, poderíamos talvez explicar a cena de caça dos *hidatsa* como uma “descida” para baixo da terra, uma viagem no mundo subterrâneo, que lembra, assim como a cena de caça ao rararesá, clássicas viagens de iniciação: uma busca de repostas essenciais no reino da morte. A oposição alto-baixo, terra/céu existe e é significativa em ambos os relatos: para Ungaretti se transforma (diria quase que obrigatoriamente) em contraposição noite/dia, escuridão/luz, temas constantes da sua poesia. A noite desce, o sol sobe: é uma ascensão a da aurora que vence a escuridão, na “Canzone”, na qual “*amore / Dall’aereo greto trasalì sorpreso / Roseo facendo il buio*”¹⁹ é um ascensão a do poeta, que volta à luz após ter descido no “porto sepulto”: “*Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde*”. Ungaretti também, como o índio da lenda cosmogônica, “conquista” o sol.

ABSTRACT: *This article points out the relations between a carajá legend, an Arabian song (both translated by Ungaretti) and the Lauda XXV by Jacopone da Todi, which was widely commented by the poet/professor Ungaretti during his Brazilian lessons of literature.*

Keywords: *Italian literature, Brazilian legends, oral tradition, translation.*

⁽¹⁸⁾ LÉVI-STRAUSS, Claude, *O pensamento selvagem*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1970 (trad. de M. Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar), p. 72-73.

⁽¹⁹⁾ São versos da “Canzone” que abre *La Terra Promessa*, UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, op. cit.

EDOARDO BIZZARRI, O TRADUTOR ITALIANO DE
GRACILIANO RAMOS, GUIMARÃES ROSA
E CECÍLIA MEIRELES

Vilma De K. Barreto de Souza*

“A tradução é indispensável para atingirmos a grande herança da literatura”
(D. M. Leite, *Ofício de tradutor*)

RESUMO: A interessante correspondência entre Edoardo Bizzarri e seu escritor brasileiro; a tradução “técnica” e a grande sensibilidade artística na aventura da versão italiana de *Grande Sertão – Veredas*.

Palavras-chave: Tradução; versão; idioleto roseano; língua italiana; Edoardo Bizzarri; Guimarães Rosa.

Para apresentar biograficamente o tradutor italiano de alguns grandes escritores modernos brasileiros, Edoardo Bizzarri, seriam necessários o espaço e o tempo de uma extensa monografia, senão quase a de uma dissertação de mestrado. Isso não seria inútil, mas, ao contrário, muito importante para que a obra desse italiano notável, que viveu

(*) Professora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP.

entre nós os últimos e grandes momentos de sua vida, inteiramente dedicados ao estreitamento de relações culturais entre o Brasil e a Itália, fosse mais bem conhecida, ou antes, fosse reconhecida e valorizada o quanto merece.

Ao examinarmos por alto a relação dos seus dados biográficos, das atividades profissionais que realizou com as distinções de que foi alvo aqui e no estrangeiro, de sua participação em tantos movimentos culturais e artísticos, verificamos que tudo inclui a incrível produção intelectual de crítica literária e de divulgação histórica, além da excelência e do alto nível de suas qualidades de tradutor, pelo que recebeu tantos títulos, entre os mais significativos.

Mas não é nosso propósito enumerá-los todos, nem mesmo examiná-los à luz dos seus méritos, que são grandes e muitos, tal como poderemos avaliar ao nos referirmos a eles, na ocasião em que a obra de tradutor pioneiro, intelectual e homem de letras poderá ilustrar e explicar a imensa capacidade de trabalho, a sua disciplina rigorosa e sistemática, próprias do cientista obcecado pelo rendimento e pelo resultado de suas pesquisas.

O aspecto original da atividade de tradutor mostrar-nos-á que a sensibilidade e a agudeza de espírito que caracterizaram o seu pioneirismo na “arte de traduzir”, marcaram profundamente toda a sua carreira e a sua missão diplomática. Mas Bizzarri não foi só um diplomata no sentido genérico; foi um excelente embaixador, que, ao chegar no Brasil em 1948 como Adido Cultural junto ao Consulado Geral da Itália em São Paulo, trazia uma significativa bagagem literária, filosófica e histórica e larga experiência didática em diversos Institutos Superiores e em Universidades. Doutor em Letras pela Universidade de Roma, professor concursado em Letras e História Italiana no Magistério Secundário Oficial na mesma cidade, continuou a exercer essa atividade pelo mundo afora, tendo passado pela Escócia, África, Chile, em Concepción e em Bolzano, e, voltando a Roma, permaneceu lá por mais oito anos.

No Brasil, como dissemos, “aportou” em 1948 e elegeu a nossa terra como a sua segunda pátria, não por simples aclamação, mas porque, aqui permanecendo por vinte e sete anos, demonstrou à saciedade o mesmo amor que nutria por sua Roma. Era um dos seus últimos planos continuar como professor da Universidade de São Paulo, onde fora contratado em 1970, a fim de reorganizar os cursos de Graduação e Pós-graduação e formar a massa crítica necessária para criar um corpo de ensino e pesquisa em nível de Mestrado e Doutorado junto ao Curso de Língua e Literatura Italiana. Ao aposentar-se, pretendia prosseguir na direção do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, mas a morte colheu-o em pleno trabalho, a 27 de junho de 1975.

1 – Os primeiros anos de convívio em São Paulo:

a) A grande preocupação do adido cultural da Itália pelo reconhecimento da cultura peninsular entre nós;

b) O crítico literário apresenta ao público italiano, através das enciclopédias do seu país, consagrados autores e poetas brasileiros: Coelho Neto, Rui Barbosa, Vicente de Carvalho e outros;

c) O professor de literatura e o movimento modernista do Brasil: a obra de Mário e Oswald de Andrade e a de José Lins do Rego;

d) A contínua atualização, nos seus escritos para o Brasil, do pensamento, da história e das artes peninsulares;

e) O intenso trabalho de publicação de artigos e resenhas nos jornais e revistas de São Paulo e da Itália.

No distante ano de 1948, apenas chegado, apresentou-se ao público brasileiro para proferir uma palestra, na sede do ICIB, então à rua 7 de Abril, no Prédio dos “Diários Associados”.

Aquela figura “bizarra”, alta, pernas encurvadas, magra, de olhos amendoados, rigorosamente vestida à européia,

discorreria, num italiano de tom anasalado, sobre outra personagem não menos romana: Trilussa. A sua voz, ecoando pelo salão, arrancava risos até convulsivos da platéia, momento insólito para nós que, na época, éramos jovens e estudantes da Escola Normal, pouco habituada às modulações dialetais da língua italiana. É curioso observar que, nas inúmeras conferências, palestras e sessões de teatro apresentadas nesse local por ele e sua companheira Olga Navarro, jamais esqueceu de seus poetas romanos, que representavam mais o clima da Roma popular-dialetal, tão cara e inesquecível para ele. Ele, que já escrevera alguns livros sobre os clássicos italianos e pelos quais fora alvo de prêmios (Prêmio Nacional de San Remo, por *Machiavelli anti-machiavellico*, Firenze, La. Nuova Italia, 1940), muito se empenhou para que os brasileiros conhecessem aquela atmosfera da vida e da crítica aos absolutismos que passaram por Roma, da tirania papal e eclesiástica aos maus ventos do fascismo, contra os quais, como o seu poeta Trilussa, ele também lutou: quatro anos antes de vir à América, opôs-se à terrível discriminação racial e religiosa que sacrificava os judeus italianos. Acolhia-os e defendia-os sem descanso; não foi, por isso mesmo, poupado pela ditadura.

Entre nós, lembrava algumas vezes desse fato, mas falando discretamente; tinha por seus amigos judeus uma imensa ternura, ainda quando recitava um soneto de Trilussa, “Questioni de razze” (*I sonetti, Trilussa*, Roma-Milano, Mondadori, p. 24).

Perguntamos-lhe, certa vez, ingenuamente, se era italiano, ao que prontamente respondeu:

– No! Io sono romano... cioè, italiano di Roma!

E assim viveria ele pelo resto de sua vida, no Brasil, afirmando e sorrindo: – Sim! agora eu sou um brasileiro de Roma! Afirmava, sempre que podia, o amor à pátria distante e à adoção por carinho e por dedicação.

Preocupou-se, desde logo, com o conhecimento de autores brasileiros, muito leu e estudou sobre literatos juristas e principalmente poetas: Rui Barbosa, Coelho Neto e Vicente de Carvalho, e sobre eles muito falou nas suas conversações. Entretanto, começava a dedicar-se seriamente aos movimentos de renovação de nossa literatura moderna e travou grandes amizades com alguns dos intelectuais mais representativos da época. Não fruía sozinho desse convívio, fazia com que também o público italiano apreciasse, através de artigos e verbetes nas melhores enciclopédias, como o *Dizionario L. Bompiani*, para o qual escreveu cerca de onze verbetes com a agudeza crítica e a precisão científica dos rígidos pormenores que ponteiavam o resto de sua obra. Assim, tornou-se amigo de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, Catulo da Paixão Cearense, para chegar ao “agreste nordestino” onde localizou os “caminhos de José Lins do Rego e de Graciliano Ramos”; mas foi em São Paulo que, “por obra da Fortuna” conheceu Guimarães Rosa.

Antes de falarmos sobre a obra do tradutor italiano de brasileiros queremos aludir, ainda, às edições que, sob seus cuidados, fez publicar nos *Cadernos do ICIB*, n.ºs. 2, 3 e 4, 1962, 63 e 64, respectivamente. Nelas, o empenho do historiador e os escrúpulos do estudioso estão patentes como se pode inferir de suas palavras a propósito dos *Relatórios sobre o Brasil (1828-1831)*, do Barão Emidio Antonini, escolhido para a primeira missão diplomática napolitana na América do Sul, entre 1828 e 1829: “...As cartas e relatórios do Barão Antonini, que são aqui pela primeira vez publicados, encontram-se no Arquivo do Estado, de Nápoles, em alguns dos maços que foram agrupados, com ordem bastante aproximativa, os documentos das relações entre o Reino das Duas Sicílias e o Império do Brasil deste 1826 até junho de 1860, quando já o domínio borbônico da Itália do Sul estava prestes a ruir sob o ímpeto das tropas garibaldinas. Desta curiosa e rica documentação – que devido a várias circunstâncias não só permaneceu inédita até hoje, mas também escapou ao conhecimen-

to, ao exame e ao estudo dos historiadores do Primeiro e do Segundo Reinado – o Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de São Paulo conseguiu, anos atrás, por intermédio do prof. Domenico De Marco, a reprodução em micro-filme, a fim de torná-la de mais fácil consulta aos estudiosos brasileiros. Obedecendo ao mesmo intuito, no quadro de sua ação de estímulo às pesquisas e aos estudos de nível superior, o Instituto inicia, com os *Cadernos*, a publicação de um primeiro grupo daqueles documentos – isto é, tudo o que foi possível encontrar da correspondência diplomática do barão Antonini; “confiando poder contar para a transcrição do microfilme, seleção e publicação do demais material documentário (sic) com a colaboração de especialistas que queiram nos ajudar nesta tarefa!!” (*Cadernos*, 1962, p. 6).

Depois de ingente trabalho de transcrição de parte dos microfilmes recebidos (“o restante ainda está por fazer!”) e, ao mesmo tempo ocultado pela modéstia de Bizzarri, a partir das suas observações de como foram publicados esses trabalhos já podemos identificar o zelo que caracterizará a sua futura obra de tradutor italiano.

Em “O Problema da Tradução”, artigo publicado no *Diário de São Paulo* de 29 de setembro de 1957, Bizzarri examina a importância e o significado da tradução a partir dos clássicos da literatura inglesa e norte-americana e a expansão, que viria mais tarde, como experiência madura e realizada na literatura brasileira. Para Bizzarri “traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação, é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade...”.¹ A propósito, lembramos aqui que a experiência de traduzir, para ele, não foi pequena; antes das nacionais, já vertera para a sua língua obras como *The Grey Eminence* (*A Eminência Parda*) e *Time must have a stop* (*O*

⁽¹⁾ J. Guimarães Rosa, *Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo, ICIB, 1972 (1ª edição). Todas as páginas citadas no texto são dessa obra.

tempo deve parar), de A. Huxley, além de *Go down Moses* (*Vá Moisés*), de W. Faulkner.

A TRADUÇÃO “TÉCNICA” E A GRANDE SENSIBILIDADE ARTÍSTICA NA EXTRAORDINÁRIA AVENTURA DO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS ITALIANO*

Bem antes do encontro casual de E. Bizzarri com G. Rosa, numa noite de 1957, e de que o primeiro sonhasse em se tornar o tradutor de G. Rosa, o adido cultural italiano já havia traduzido e se ocupado criticamente dos nossos “nordestinos” José Lins do Rego e Graciliano Ramos (*Terra bruciata – Vidas Secas*, Nuova Accademia, Milano). A esses dois escritores dedicou dois impressionantes ensaios pela finura interpretativa e pela lucidez crítica com que os incorpora na sua preferência e gosto pessoais de leitor. E para comprová-lo emprestamos as suas últimas palavras do referido ensaio sobre o autor de *Fogo Morto*, de uma cópia obtida junto à Sr^a Olga Navarro: “... devido à sua específica índole de escritor que reage autenticamente só aos dados filtrados através de uma íntima experiência de vida vivida, Lins do Rego – na nossa opinião – consegue encontrar a fonte de sua melhor inspiração não no Nordeste (expressão muito genérica e de fato sem valor numa apreciação crítica), mas no seu Nordeste, naquela particular e circunscrita visão da sua terra, que se identificou com o mundo de Santa Rosa e de Santa Fê; um mundo contemplado na esfera de uma simplicidade emotiva e de uma ternura humana à De Amicis (o autor que não por acaso impressionou tanto Lins do Rego), mas, mais plástica e vigorosa, em virtude de sua mais imediata adesão à terra. Esse é o caminho certo de Lins do Rego. E é só aqui, nesta visão e neste mundo, que sua voz consegue superar o fragmentarismo documentarístico e livrar-se num canto que atinge as notas personalíssimas de uma épica patética, de valor permanente e de linguagem

universal”. O alentado estudo crítico sobre “Graciliano Ramos, romancista” recebeu de G. Rosa o seguinte comentário, incluindo a tradução: “... é um admirável estudo crítico, em profundidade, de fazer alta inveja. Tudo, aliás magnífico: a “Avvertenza e Glossario”; e, *last but not least*, a tradução nem podia deixar de ser”.²

Mas foi sobre a obra de Guimarães Rosa que o “dantólogo renomado”, o Comendador de Ordem do Cruzeiro do Sul, o sócio benemérito da Associação dos Críticos teatrais de São Paulo, dedicou o melhor do seu talento, numa época em que já tinha decidido encerrar definitivamente sua experiência de tradutor, conforme suas próprias palavras.

Desde 1959, depois de receber autorização para verter para o italiano o conto “Duelo”, de *Sagarana*, iniciou uma trajetória heróica, de um trabalho minucioso e rigorosamente científico na busca pela expressão com que iria oferecer aos italianos o privilégio de ler quase tão bem como no original essa obra gigantesca e inimaginável noutra língua, que não no idioleto sertanejo-mineiro do autor de *Grande Sertão...*

Essa trajetória, porém, não foi apenas gloriosa; apresentou tais e tantos espinhos que, entretanto, lhe valeram a impressionante e privilegiada amizade do Autor, tantas vezes proclamada e manifestada através do livro *J. Guimarães Rosa. Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo, ICIB, 1972 (agora já em segunda edição).

A leitura de tal obra, na qual o tradutor recolheu toda a correspondência trocada entre os dois, de 1957 a 1967, põe-nos em contato com um aspecto da verdadeira poética do nosso escritor mineiro, por um lado, e, por outro, nos proporciona um excelente manual do tradutor romano. Sem querer, absolutamente, fazer uma comparação entre duas grandezas, tão grandes e tão diferentes, momentos há em que ambos se

⁽²⁾ Carta de Guimarães Rosa, Rio de Janeiro, 21 nov. 1962, p. 8.

confundem, numa extraordinária afinidade de talentos e ideais, que seria, por isso, impossível separar, nesse livrinho precioso, até aonde vão a Lição do Escritor e a Habilidade do Tradutor. Ainda sem entrar no mérito profundo do conteúdo, grande é a nossa tentação de elencar os momentos mais significativos dessas lições, tantas são elas, em que mestre e discípulo se identificam e se confundem, dentro de uma incomensurável modéstia da parte de ambos.

Com um pouco de coragem começemos por um trecho da carta em que, de Gênova, o autor escreve ao tradutor: "... Nosso *Corpo di Ballo* está fazendo sucesso de venda e os artigos começam a aparecer, excelentes. ... Há entusiasmo. Mas o que mais me alegra, antes de tudo, meu caro Bizzarri, são os louvores fortes, exaltados à sua portentosa, formidável tradução. Todos a elogiam longamente... "Agradecem" a beleza, a força, a exatidão, o colorido, a linguagem alta e vera, a beleza extraordinária da sua tradução. Consideram-na "veramente miracolosa"... Há muitíssimas passagens em que eu teria de dizer a você o que Boris Pasternak escreveu ao tcheco Hora, que lhe traduziu genialmente os poemas: "Come se non fosse mai stato pubblicato ciò che Le è servito come originale, e io l'avesse portato dentro di me soltanto in modo incerto, come una traduzione qualsiasi" (Como se jamais tivesse sido publicado o que lhe serviu de original e eu o tivesse trazido dentro de mim apenas de modo incerto, como uma tradução qualquer). Dizem que o livro não parece traduzido, antes escrito diretamente em Italiano, tão colossalmente bom, objetivamente, seu escrito" (p. 132, *op. cit.*). Em outro passo, ao atender às dúvidas do "Cara-de-bronze" o Autor assim declara ao Amigo tradutor: "...Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse "traduzindo", de algum alto original, existente alhures no mundo astral ou no "plano das idéias", dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando nessa "tradução". Assim, quando me "re"-traduzem para outro idioma nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a

verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara... No seu caso, então, de uma tradução, Bizzarri, tudo já está previamente, antecipadamente bem.” (p. 75). Estas palavras vieram a Bizzarri, em resposta a um apelo deste, pouco antes, em que ele se desculpa e agradece os elogios recebidos: “... eu continuo, surdoso, com perguntinhas miúdas, rols de dúvidas, re-censeamento de minhas ignorâncias, enquanto V. com fraternal sinceridade e carinho e tamanha paciência toca em assuntos bem interessantes e elevados. Assuntos sobre os quais tanto eu gostaria de falar e escrever. Mas agora não posso; tenho que seguir o meu roteiro de trabalho (que não me deixa sossego: tantas páginas por dia; cada dia, no calendário, um numerinho ao lado, 723-728-733, e assim por diante, até 822): feito Miguilim que corre através do mato, com o tabuleirinho do almoço, e gostaria tanto de parar, ver árvores, e flôres, e pássaros, mas não pode, não tem tempo, tem obrigação a cumprir. E tenho também que obedecer ao meu sistema de trabalho, que é custoso – a exploração miúda do texto – para do texto extrair a poesia e, depois, todas as outras possíveis implicações” (pp. 73-74). Percebemos nestas palavras um pouco da formiga-cigarra que nos revela algo do mistério e da glória do seu mundo: o trabalho árduo, disciplinado e pesado de cada dia; e este se revela bem mais na meticulosidade com que deseja desfazer as suas tantas dúvidas, enviando, sistematicamente, listas e listas das palavras, expressões, e discutindo com o Autor um sem-número de conceitos e termos. Também aí nos sugere um método muito eficaz de pesquisa: sobre o papel, coloca o número da página, a expressão a ser explicada e, em geral, a respectiva pergunta, deixando entre todas as questões um espaço razoável para que o seu Autor desenvolvesse a elucidação: é o chamado método dos “alvéolos de Procust”, ou, humoristicamente, a “procustíada”. Exemplo:

p. 555 as Cantigas do Sertão existem, ou são invenção? (em negrito, no texto).

Invenção minha, (responde o Poeta). (p. 75).

Entretanto, nem sempre o método resolve, e Bizzarri assim confessa: “Infelizmente, o habitual sistema à “Procusto” não adianta muito, neste caso, pois inúmeras são as minhas ignorâncias. Achei, portanto, mais rápido e conveniente transcrever o trecho que derrotou todos meus brios de tradutor, sublinhando com traço inteiriço o que não entendo de todo, e com traço alternado o que entendo muito duvidosamente. O que não está sublinhado é só presumido entendimento. Veja V. o que se pode fazer. E não receie de ser didático, até demais. Sobretudo, precisaria ser bem esclarecido a respeito de palavras que têm base exclusivamente onomatopaica e fônica, e daquelas que têm sentido definido, embora não dicionarizadas,. Desculpe a chatice do mais amolante dos seus tradutores, que é também o mais miguilim e atento de seus leitores” (p. 72).

Sempre se referindo a um trecho de *Buriti* onde a linguagem lhe pareceu “de grande validade poética”, assim a explica: “Para mim (aquele trecho) é uma espécie de sinfonia da noite no mato (com todas as espontâneas explicações de simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão única fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiel). Mas crasso é meu ouvido de homem da cidade. Você pode ajudar-me a captar a sinfonia inteirinha, para que eu possa, em parte, transmiti-la aos degenerados descendentes do pai Dante?” (p. 73). Ao relermos essas cartas, lembramo-nos de dois outros autores que se referiram ao ato de traduzir: um é Samuel Putnam, que dizia: “Não é necessário para um tradutor conhecer perfeitamente a língua do autor que traduz – mas deve nada ignorar da língua em que traduz”. Se não tomarmos ao pé da letra essa afirmação do autor norte-americano, veremos que Bizzarri, ao pedir ao seu Autor que o ajudasse a captar a musicalidade original, desejava pô-la à prova com o seu texto traduzido para fortalecer os prováveis pontos fracos da sua mensagem. Outra grande lição que podemos tirar é o pensamento análogo que encontramos num trecho do *Diário* de Sérgio Milliet, quando se re-

fere à tradução da obra poética: “Alguém indagou se quando traduzo poetas o faço como exercício. Haverá quem se valha da poesia como de uma ginástica? Eu só traduzo o que sinto tão fortemente que desejaria escrevê-lo. Por isso não traduzo propriamente: adapto à minha expressão pessoal... Para traduzir poesias fora necessário o próprio poeta... como pretender reproduzir em palavras diferentes o que diz um poema? ... sou impelido a fazê-lo como sou levado a escrever um poema pessoal, meditando e sentindo de novo, em minha carne e em meu espírito, a experiência do poeta”.³

Insistindo, ainda, sobre algumas reflexões, Bizzarri buscava a melodia do poeta, que nesse caso é a melodia e é o próprio poema: os “degenerados descendentes do pai Dante” puderam, assim, ler na sua língua uma recriação tão autêntica desses momentos poéticos quanto os brasileiros, pois o valor estético criado ou revelado pelo poeta existe também na versão do seu tradutor; “a linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)” – Ruskin, citado por G. Rosa (p. 71). Mas o método de Bizzarri é circular, o que nos lembra a sua formação viquiana da leitura poética que faz do texto: “... preciso protestar ao Amigo toda a minha gratidão – não só pela colaboração cordial e paciente, pela palavra sempre animadora e carinhosa, com que me acompanhou nestes meses, mas também pelos momentos de alta poesia que o estudo atento do seu livro me proporcionou. Presente raro, que abria no chapadão angustiado da labuta diária claras luminosas veredas, e nelas fui esquecendo o tempo e descobrindo novas dimensões do ser. Como retribuir tão precioso presente? Como agradecer? Com esta interrogação se apaga sem resposta a conversa do vaqueiro amador que abandona o campeão. Conversa besta, talvez, e custosa, atrapalhada e confusa. Mas eu precisava fazê-la para sair sossegado deste sertão. Sei que Você entenderá e não estranhará nem mesmo o meu pedido final: – Tomo a bênção, Mestre Guima” (p. 119); repetimos, da leitura poética que faz do texto passa à auto-expressão, agora num tom que identifica a Criatura ao Criador; e de fato, essa confissão ar-

ranca do seu correspondente esta retribuição: “Sua carta, tão grande, tão bela, deixa-me em silêncio, tocou-me fundo. Que mais vou dizer? Só aquele nosso vivo contacto de espírito, a forte correspondência de trabalho fica, para mim, em si, uma aquisição, de não me esquecer. Terei, sempre, em tudo, de agradecer a Você. A bênção foi recíproca” (*ibid*). É o mesmo mundo mágico que habitam os dois escritores: daí à tradução há poucos passos: apenas os que, sempre em circularidade, levam às soluções de ordem prática, no que supõem em perfeita harmonia – o glossário, as notas ao pé de página, (“glossário reduzido a algumas palavras temáticas que exigem ampla explicação e aos termos que não tenham já no texto elementos essenciais para uma identificação genérica”) (“Você põe a “nota traduzida”, e com uma chamada ou estrelinha, conduzindo a uma nota de pé de página, que seria a “rápida explicação”), as palavras dicionarizadas ou não, “etimologia que orienta melhor para traduzir interpretando”, tudo reconduzindo “ao encantamento mágico”... e o acento para o aspecto “documentário” do livro – que é apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um “mal necessário”, este jamais deve predominar sobre o poético, o mágico, o humor e a transcendência metafísica” (p. 94).

Mas a tradução definitiva, antes de chegar ao seu destino, ainda passa por diversas etapas: depois da variante arrancada aos dois caos: um, o do mundo exterior “o sertão primitivo e mágico”, o outro o próprio Escritor “eu, o seu Guimarães Rosa”, se obtém uma “tradução tosca, grossa, suja ainda”; depois vem o refinamento e, resolvidos todos os problemas menores, depois os maiores”, resulta a cópia límpida, produto de uma longa e custosa caminhada, não sem antes ter passado pelo terreno do concreto, que “é exótico e mal conhecido” verdadeira “dor de cabeça” do tradutor.

Finalmente queremos ressaltar que, na história de Edoardo Bizzarri, houve um privilégio quase milagroso, o de poder dialogar durante dez anos com o seu Autor; histórico

no seu lado subjetivo, “técnico” e mesmo “científico” no seu lado fatural, de onde resultou uma obra admirada e admirável em quase todos os sentidos: isso aconteceu enquanto o tradutor realizava a primeira das grandes obras: *Corpo de Baile*. Para a consecução final do *Grande Sertão* (título já em italiano) não teve a mesma felicidade: depois de trinta dias de escrita a última carta do Escritor, este morria, deixando o companheiro solitário nas veredas do seu trabalho e com um último conselho: “... e Você torne a vestir a roupa de campeiro, montado em cavalo malhado e saindo por essas chapadas e veredas sertanejas nossas. Deus vos guie. Grato, grato é que eu estou. ... Espero, depois dessa data e no ano que vem, estar muito mais libertado, leve, disponível.

Aí, então...

Abrace, forte o seu
com afeto, grato
Guimarães Rosa”.

E Bizzarri prosseguiu sozinho e com o seu *Grande Sertão*; depois de três anos foi à Itália e de novo, depois de 1975, realizou a sua viagem definitiva para a terra natal, onde, com certeza, para sempre, estará encontrando o Autor, Miguilim e Manuelzão nos “campos” gerais da terra do Pai Dante...

ABSTRACT: *The interesting correspondence between Edoardo Bizzarri and his Brazilian writer; the “technical” translation and the great artistic sensibility in the adventure of the italian version of Grande Sertão – Veredas.*

Keywords: *translation; version; Rosa’s idiolet; Italian language; Edoardo Bizzarri; Guimarães Rosa.*

“L’INFINITO”: TENSÃO ENTRE TEORIA E PRÁTICA NA TRADUÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS

Andréia Guerini*

RESUMO: Este artigo propõe-se verificar até que ponto a teoria sobre tradução defendida por Haroldo de Campos se encaixa na sua própria tradução do poema “L’Infinito”, do escritor italiano Giacomo Leopardi (1798-1834), publicada em 1970.

Palavras-chave: tradução literária, literatura comparada, aspectos teóricos da tradução.

“Soltanto un poeta può tradurre un vero poeta”.
Giacomo Leopardi

I. INTRODUÇÃO

Partindo-se do latim, de onde vem o conceito etimológico, tradução é *translatio*, que significa “ato de conduzir além, de transferir”; São Jerônimo, o patrono dos tradutores, fala de *interpretatio*; o humanista francês Robert Estienne usa o termo *traductio*, mas o italiano Bruni já havia utilizado a palavra *traducere*; em inglês se conserva a raiz latina em *trans-*

(*) Professora da Universidade Federal de Santa Catarina.

lation; em francês, espanhol e português usa-se o termo introduzido por Estienne; em alemão utilizaram-se as palavras *Übersetzung*, *Übertragung*, *Verdeutschung* etc. De acordo com o dicionário *Aurélio*, “tradução é o ato ou efeito de traduzir” ou “o processo de converter uma linguagem em outra”.

Muito além dessas definições, sabe-se que traduzir é uma atividade de grande complexidade, especialmente a de poesia, e que nas traduções realizadas desde a Idade Média até as mais atuais persiste o problema teórico crucial da tradução, isto é, a tradução literal (“fiel” às palavras do próprio texto) *versus* a tradução livre (adaptação, recriação). A partir dessas considerações é que este trabalho se propõe verificar até que ponto a teoria defendida por Haroldo de Campos sobre tradução se encaixa na sua própria tradução do poema “L’Infinito”, do escritor italiano Giacomo Leopardi (1798-1834), publicada em 1970.

II. OS *CANTI*: “L’INFINITO”

Leopardi, que começa a sua produção poética ainda muito jovem – aos onze anos escreve o primeiro poema intitulado “La morte di Ettore” –, foi um poeta e prosador dotado de imensa cultura. Herdeiro do lirismo de Dante e Petrarca, expressou nos seus quarenta e um *Canti* o melhor da poesia italiana da primeira metade do século XIX, os quais permanecem entre nós, graças às inúmeras traduções já realizadas.

Os *Canti* de Leopardi podem ser divididos em canções patrióticas, canções de conteúdo filosófico, idílio e líricas de amor. Essas composições líricas, compostas ao longo dos vinte anos de vida adulta de Leopardi, se apresentam numa sequência que, na sua quase totalidade, foi estabelecida pelo próprio autor de Recanati.

Com essa coletânea, Leopardi cumpre uma primeira unificação de sua obra em verso, que é baseada na negação

de categorias formais tradicionalmente ligadas a metros particulares e na qual podemos encontrar, segundo o próprio poeta, um gênero de poesia antigo e moderno, que ele originalmente inaugurava. Mais especificamente o poema “L’Infinito”, que inaugura a fase do *idílio*¹ leopardiano, foi escrito em 1819, depois de uma profunda crise do poeta, e publicado pela primeira vez em 1825. Em 1819, exasperado pelas condições de saúde, pelo ambiente familiar e pelo enclausuramento, sobretudo cultural, das Marcas (região central da Itália, onde se localiza Recanati), governadas pelo Estado Pontifício, Leopardi tenta fugir de casa, sem êxito. E é nesse período que ocorre a conversão “do belo ao verdadeiro” de Leopardi, com a consequente intensificação das suas elaborações filosóficas, conforme atesta um fragmento do seu *Zibaldone*:

*“Na minha carreira poética, o meu espírito percorreu o mesmo estágio que o espírito humano em geral. Desde o início, o meu forte era a fantasia e os meus versos eram cheios de imagens [...]. Eu era sensibíllissimo também aos afetos, mas exprimi-los na poesia eu não sabia. [...] A mutação total em mim, [...] seguiu, pode-se dizer, em um ano, isto é, 1819, quando, privado do uso de minha visão e da contínua distração da leitura, comecei a sentir a minha infelicidade de um modo tão tenebroso e comecei a abandonar a esperança, a refletir profundamente sobre as coisas [...]. Logo, a imaginação em mim foi enfraquecendo, quanto mais a faculdade inventiva então crescesse intensamente em mim, ao contrário começasse [...]. Assim, pode-se bem dizer que, em rigor dos termos, poetas não eram senão os antigos, e não são agora senão os jovens, e os modernos que têm este nome não são senão filósofos. E eu não me tornei sentimental a não ser quando, perdida a fantasia, tornei-me insensível à natureza, e tudo era dedicado à razão e ao verso, em suma filósofo”.*²

⁽¹⁾ Segundo o *Pequeno Dicionário de Termos Literários* (1984), *idílio*, que vem do grego, significa um pequeno quadro, uma visão gentil da vida bucólica, uma homenagem à natureza. O *idílio* designava também todo poema curto, que poderia ser descritivo, narrativo, dramático, épico ou lírico.

⁽²⁾ G. Leopardi, *Zibaldone di Pensieri*. Milano, Mondadori, 1983, p. 63. Tradução da autora.

Também dessa época são os idílios “La sera del di di festa”, “Alla luna”, “Il sogno”, “La vita solitaria” e “Frammento XXXII”, escritos entre 1819 e 1821.

III. LEOPARDI E AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS

No Brasil, a poesia de Leopardi começa a ser conhecida através de sucessivas traduções, passando a transitar no meio literário brasileiro por volta da década de 1950-1960.

O primeiro tradutor dos *Canti* de Leopardi ao português foi Mário Graciotti, que, em edição bilingüe, mas em prosa, publicou em São Paulo, pela editora Latina, em 1934, o livro *Poemas de Leopardi*. Já Aloysio de Castro, em homenagem ao centenário da morte do poeta, lança *Cantos de Leopardi*, em Roma, em 1937, pelo Instituto Ítalo-Brasileiro de Alta Cultura. Além desses, Álvaro A. Antunes traduziu e organizou uma edição intitulada *Cantos*, publicada em 1985, em Minas Gerais, pela Interior Edições. Em 1996, a editora Nova Aguilar lançou uma obra intitulada *Giacomo Leopardi – Poesia e Prosa*, organizada por Marco Lucchesi, na qual podemos encontrar os *Canti* leopardianos traduzidos por autores vários.

Além dessas publicações, muitos foram os escritores, críticos e poetas brasileiros que se interessaram e, dispersamente, traduziram alguns dos *Cantos* de Leopardi. Dentre eles, podemos citar Rui Barbosa, que traduziu, em 1886, o “Canto Noturno de um Pastor Errante da Ásia”, publicado inicialmente no jornal *A Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. E outros como Ecléia Bosi, Affonso Félix de Sousa, Alexei Bueno, Ivan Junqueira, Ivo Barroso, José Paulo Paes etc.

O poema de Leopardi mais traduzido ao português foi aquele que “marcou o apogeu da lírica leopardiana”,³ isto é,

⁽³⁾ H. de Campos, “Leopardi, Teórico de Vanguarda” in *A Arte no Horizonte do Provável e outros Ensaios*. São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 186.

“L’Infinito”. Esse poema foi traduzido por Vinícius de Moraes, Tavares Bastos, A. Herculano de Carvalho, Pontes de Paula Lima, Haroldo de Campos, Mário Faustino, Ivo Barroso etc.

Se é através da tradução que Leopardi se torna conhecido no Brasil, logo, convém abordar algumas questões sobre o ato de traduzir em geral e o de traduzir poesia em particular.

IV. TRADUZIR: POSSIBILIDADE *VERSUS* IMPOSSIBILIDADE LITERALIDADE *VERSUS* LIBERDADE

Grosso modo, podem-se elencar três grandes posições nas teorias de tradução: **a)** a da intraduzibilidade absoluta; **b)** a da traduzibilidade relativa, isto é, da possibilidade da tradução com algumas exceções e **c)** a da traduzibilidade absoluta, onde tudo pode ser traduzido.

Poderíamos, contudo, dizer que a primeira delas – a do grupo que professa a unicidade e singularidade absolutas de cada indivíduo de ler, compreender, interpretar o mundo a partir de si e para si, chegando-se em última instância à total incomunicabilidade humana, é desmentida a todo o momento pela imensa e contínua atividade tradutória no mundo todo. Entretanto, existem poetas, críticos e filósofos que reforçam a idéia da intraduzibilidade da poesia, assim como Dante, que afirmava que os “nexos expressivos entre som ou forma das palavras e o seu significado, sistematicamente explorados em poesia, impossibilitavam traduzi-la sem com isso roubar-lhe *tutta sua dolcezza e armonia*”, ou Manuel Bandeira, que apesar de ter traduzido poesia durante toda a sua vida, não hesitou em afirmar mais de uma vez ser ela intraduzível⁴.

Como se percebe do exposto acima, a intraduzibilidade está ligada, fundamentalmente, à tradução de poesia, pois se

⁽⁴⁾ Apud: J. P. Paes, “Sobre a tradução de poesia. Alguns lugares-comuns e outros não tanto”, in J. P. Paes (org.). *Transverso. Coletânea de Poemas Traduzidos*. Campinas, Editora da Unicamp, 1988, p. 164-165.

a poesia é a forma mais condensada de linguagem,⁵ logo esta seria passível de inúmeras dificuldades, logo de impossibilidade. Apesar disso, não se desconsidera que a tradução de poesia é uma operação complexa e que levanta muitos problemas, visto que é quase impossível admitir a mera transposição literal, uma vez que todos os elementos que constituem o código lingüístico podem ser pertinentes e relevantes para a globalização do significado. Daí que algumas correntes também tenham defendido a impossibilidade da tradução da poesia.

Alguns poetas, críticos e ensaístas como Jakobson, Pound e os irmãos Campos dizem ser possível, na tradução de poesia, aquilo que ficará conhecido como a “transposição criativa”,⁶ ou seja, a poesia é intraduzível sim, mas passível de uma “recriação” ou “transcrição”. Seguindo esta concepção, as traduções não são versões literais, mas recriações de traduções que intentam funcionar autonomamente, reeditando, com a maior precisão possível, os aspectos formais do original. Haroldo de Campos, aliás, afirma que traduzir a forma é um critério básico e que, na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica. A tradução é, portanto, a produção de um texto original, já que é da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Por isso, ao traduzir poesia, é necessário traduzir o perfil sensível da mensagem, a forma.⁷

⁽⁵⁾ Cf. E. Pound, *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1990, p. 40.

⁽⁶⁾ Vale lembrar que o primeiro a usar esse termo foi o lingüista Roman Jakobson em “Aspectos Lingüísticos da Tradução” (1977). Nesse ensaio, ele afirma que a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa” (p. 72).

⁽⁷⁾ As concepções de Haroldo de Campos sobre tradução se encontram em ensaios como “Da Tradução como Criação e como Crítica” (in *Metalinguagem*, 1976), “A Poética da Tradução” (in *A Arte no Horizonte do Provável*, 1977) e prefácios de algumas traduções, como os de *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro, Imago, 1998.

Tomemos “L’Infinito” e a tradução de Haroldo de Campos e vejamos, então, se as posições teóricas mencionadas acima se aplicam à sua tradução do poema mencionado.

V. “L’INFINITO” E “O INFINITO”: TEORIA E PRÁTICA DE TRADUÇÃO EM CONFLITO

“L’Infinito”	“O Infinito”
Sempre caro mi fu quest’ermo colle E questa siepe, che da tanta parte Dell’ultimo orizzonte il guardo excluye	A mim sempre foi cara esta colina deserta e a sebe que de tantos lados exclui o olhar do último horizonte.
Ma sedendo e mirando, interminati	Mas sentando e mirando, intermináveis
Spazi di là da quella, e sovrumani Silenzi, e profundissima quiete	espaços longe dela e sobre-humanos silêncios, e quietude a mais profunda,
Io nel pensier mi fingo; ove per poco	eu no pensar me finjo; onde por pouco
Il cor non si spaura. E come il vento	não se apavora o coração. E o vento
Odo stormir tra queste piante, io quello	ouço nas plantas como rufla, e àquele
Infinito silenzio a questa voce Vo comparando: e mi sovvien l’eterno,	infinito silêncio a esta voz vou comparando: e me recorde o eterno
E le morte stagioni, e la presente	e as mortas estações, e esta pre- sente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa	e, viva, e o seu rumor. É assim que nesta
Immensità si annega il pensier mio: E il naufragar m’è dolce in questo mare.	imensidade afogo o pensamento: e o naufrágio é doce neste mar.

Segundo muitos críticos, “L’Infinito” pode ser considerada a mais perfeita lírica da poesia universal de todos os tempos, pois Leopardi em apenas quinze versos soube dizer

tudo. Esse poema é uma homenagem à natureza, pois a alma do poeta está intimamente presa à sensação mágica do contato com esta, deixando-se abandonar na intuição mística, com uma espécie de doce e medrosa perturbação.

O poema é construído através de contrastes/antíteses: homem/ finito *versus* natureza/infinita; realidade física presente (*questo [...] colle, questa siepe, il vento, queste piante, questa voce*) e a realidade abstrata (*interminati spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete, quello infinito silenzio*). Assim sendo, essa lírica se desenvolve entre dois pólos que se contrapõem: realidade e imaginação. E é a realidade, o motivo paisagístico (*colle, siepe, vento*) que estimula a fantasia do poeta ao infinito.

A partir dessas considerações temáticas, passaremos a examinar alguns aspectos do poema leopardiano, a fim de observar quais são os elementos-chave na construção do mesmo. Para tanto, verificaremos o léxico, a sintaxe, as figuras de linguagem, a métrica.

Quanto ao léxico, observamos que o título do poema nos dá idéia de vastidão, de silêncio, de eternidade. Essa idéia é expressa através de palavras-chave – *ultimo orizzonte, interminati spazi, infinito silenzio, l’eterno* –, palavras que pertencem à mesma área semântica de *infinito*. Um outro aspecto é o constante uso de polissílabos, como *orizzonte, sovrumani, profondissima, infinito, interminati* etc., dando-nos a sensação de dilatação do espaço e do silêncio. Tais polissílabos, sendo geralmente adjetivos, estão unidos ao substantivo do verso seguinte, ampliando o som e o significado pelo *enjambement*.

A sintaxe do poema é simples e é construída com frases coordenadas e frases hipotéticas implícitas (expressas com gerúndio) e explícitas (expressas com advérbio com valor relativo).

Com relação às figuras de linguagem, percebe-se principalmente o uso de metáforas (8º verso: vento; 14º e 15º ver-

sos) e, como procedimento de versificação, temos o uso de (versos 4º-5º e 5º- 6º).

Quanto à métrica, esse canto é formado por quinze versos hendecassílabos livres, isto é, sem rima. O ritmo do poema é de um *continuum armonicum* lento, ou por vezes, lentíssimo, construído, por exemplo, com o uso do polissíndeto: **e** *mi sovvien l'eterno / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei*. Com a repetição da conjunção **e**, o ritmo da leitura torna-se mais lento.

Observamos, ainda, que o poeta passa o substantivo do singular (*colle, siepe*) ao plural (*spazi, silenzi*), provavelmente porque o plural transmite a sensação de ampliar o espaço e de aumentar o silêncio. Percebe-se também que a colocação do adjetivo em muitos versos antecede o substantivo (**quest'ermo** *colle*; **ultimo** *orizzonte*), provavelmente para destacar e/ou dilatar a importância do substantivo (*interminati spazi*; *sovrumani silenzi*).

Um outro elemento usado pelo poeta é a inversão de elementos na frase, como se observa no 1º verso do poema: *Sempre caro mi fu quest'ermo colle*. Talvez o poeta tenha postposto o sujeito para dar maior musicalidade ao verso do poema.

Depois de observados esses elementos na construção do poema, passemos à análise da tradução de Haroldo de Campos. Poderíamos dizer que a tradução consegue manter na língua de chegada não somente os aspectos formais do poema, mas também os semânticos. Assim, evidencia-se o conflito entre a concepção teórica defendida por Haroldo de Campos e a sua prática de tradução. Vejamos, então, como isso se dá.

Haroldo de Campos manteve os quinze versos do original, bem como o número de palavras, isto é, cem palavras no original e na tradução. A métrica dos versos, hendecassílabos livres usados pelo poeta de Recanati é transformada em decassílabos e diérese. Também a musicalidade dos versos,

oriunda sobretudo da sucessão de palavras bissilábicas italianas como *sempre*, *caro*, *poco*, *fingo* etc., que são substituídas pelo tradutor brasileiro pelas respectivas palavras bissilábicas em português: *sempre*, *cara*, *pouco*, *finjo*. O uso freqüente do polissíndeto *e... e... e...*, no texto de partida, é respeitado na tradução. Haroldo de Campos também mantém o uso de *enjambement* nos versos 4, 5 e 6.

Contudo, o tradutor opta por não conservar as inversões dos versos 1, 3, 6, 8 e 9, talvez porque, usando a construção direta da frase em português, não há a dissolução da musicalidade como efetivamente há em italiano. Além disso, percebe-se que o tradutor opta por somente dois acréscimos, um no verso 12 (*esta*) e outro no 13 (*é*). Já as omissões aparecem em maior quantidade: no 2º verso (*esta*), no 8º (*como*), no 14º (*meu*), no 15º (*me*).

Apesar das omissões, alterações e acréscimos, diríamos que esses não comprometem a tradução do poema. Verificasse assim que a teoria de tradução como criação e como operação crítica defendida por Haroldo de Campos não se aplica, neste caso, à sua própria tradução. Acredita-se que a manutenção da forma e do sentido (conteúdo) se dá graças às afinidades conotativas e denotativas entre esses dois sistemas lingüísticos, pois tal aproximação pode permitir um maior grau de “fidelidade à poesia”, consentindo mais facilmente a quem traduz a oportunidade de deixar falar o mais possível o outro na nova língua, o que não significa uma mera transposição por decalque ou literal, embora se acredite que este tipo de realização possa apresentar-se como adequada em numerosos casos.

Para finalizar, vale sublinhar que a tradução obedece ao princípio de respeitar quase na íntegra o tecido poético leopordiano. Como se sabe, o procedimento de respeitar literalmente o texto de partida nem sempre é a melhor solução em se tratando de tradução poética, e especialmente dentro da concepção de tradução assumida por Haroldo de Campos,

sobretudo porque o tradutor não pode ter presente apenas a unidade do significado, mas deve procurar construir uma textura poética, partindo acima de tudo do impulso rítmico e respeitando as linhas de força do texto de partida. Todavia, há situações contextuais em que a justaposição é, não só aceitável, como a única solução no sentido de respeitar a própria consistência da linguagem poética.

VI. CONCLUSÃO

Como referido no início deste artigo, traduzir é uma atividade complexa que vai além das questões ligadas à literalidade *versus* liberdade e/ou possibilidade, impossibilidade, possibilidade relativa, pois o trabalho do tradutor não exige exclusivamente conhecimentos lingüísticos, mas deveria ser executado por quem domina ambas as realidades, cabendo ainda ao tradutor a importante tarefa de introduzir o leitor nas experiências e emoções de outros povos, pois é somente com uma boa tradução que se consegue destruir preconceitos e ampliar os horizontes do espírito. E uma boa tradução de poesia parece ser aquela que equilibra forma e conteúdo, como a do poema “L’Infinito”, realizada por Haroldo de Campos. Isso provavelmente acontece porque o tradutor possui uma forte sensibilidade poética, ou porque, como afirmava o próprio Leopardi, “somente um poeta pode traduzir um verdadeiro poeta”.

BIBLIOGRAFIA

- CAMPOS, Augusto de. *Poesia. Antipoesia. Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável e outros Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- _____. *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. III, 1998.
- FLORA, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Mondadori, 1951, v. III.
- FRANCO, João José de Melo. *Pequeno Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.
- Giacomo Leopardi – Cantos*. S.l.p., Interior Edições, 1985. Apresentação e notas de Álvaro A. Antunes.
- Giacomo Leopardi – Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. Organização e notas de Marco Lucchesi.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.
- LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di Pensieri*. Milano: Mondadori, 1983.
- MOUNIN, Georges. *Teoria e Storia della Traduzione*. Torino: Einaudi, 1965.
- PAES, José Paulo (org.). *Transverso. Coletânea de Poemas Traduzidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1990. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes.
- RIENZO, Giorgio de. *Breve Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Bompiani, 1997.

ABSTRACT: *How the Haroldo de Campos’ translation of the poem “L’Infinito” (edit in 1970), by the Italian writer Giacomo Leopardi (1798-1834), reflects his theory of translation.*

Keywords: *literary translation, comparative literature, theoretic topics of translation.*

Depoimentos

CONSIDERAZIONI SULLA TRADUZIONE DEL *LIBER MEDICINALIS* DI QUINTO SERENO SAMMONICOE

Cesare Ruffato*

RESUMO: Neste artigo é apresentada a tradução italiana do *Liber Medicinalis*, de Quintus Serenus Sammonicus.

Palavras-chave: literatura latina, poesia, medicina, tradução literária.

Quinto Sereno Sammonico è uno dei molteplici autori del lontano passato che, nonostante le forti incognite biografiche, in alterne fortune di silenzio, omissione e reminiscenza ha lasciato una certa traccia di sé con l'opera *Liber Medicinalis*. Si accenna all'irrisolta problematica sulla reale identità dell'Autore, la cui verosimile attività di poeta presso la corte dei Gordiani verrebbe collocata tra la seconda metà del II secolo e la prima metà del III secolo d. C., benché non suffragata da attestazioni in testi antichi.

Punti altrettanto controversi sono sia la collocazione approssimativa dell'opera, tra la fine del II secolo e la seconda metà del IV secolo, sia la reale professionalità medica dell'Autore nonostante il riconoscimento di uomo civile e di

^(*) Professor de Radiologia e Radiobiologia da Universidade de Pádua (Itália), médico, poeta e tradutor.

cultura come è desumibile dalla dovizia nel poema di citazioni e risonanze di poeti e scrittori del periodo classico quali Lucrezio, Plauto, Orazio, Ovidio e Virgilio.

Il *Liber Medicinalis* con alterne vicende di frequentazione e collocazione (linguisti, grammatici, filologi, cultori dell'arte medica) consta di 1107 esametri suddivisi in 64 capitoli di valore e lunghezza variabili, relativi non tanto all'etiopatologia quanto soprattutto ai rimedi per varie patologie catalogate con un certo disordine, ma globalmente secondo la classificazione nosologica in uso negli antichi trattati medici "a capite ad calcem". Mentre esiste una *Praefatio* manca un epilogo e verosimilmente il capitolo XLII è una sorta di spartiacque fra la parte prima riservata al trattamento delle patologie organico-funzionali e la parte seconda dedicata alla patologia accidentale.

L'autenticità dei titoli dei capitoli, in cifre romane e compresenti cogli indici nei vari codici pervenuti, è discutibile in quanto se richiama la mano di autore cultore della materia tecnico-scientifica apre però l'ipotesi a correzioni e rifacimenti, sia nei titoli che nel corpo testuale, non sempre pertinenti e specifici dei copisti, praticati per agevolarne la leggibilità e la diffusione. In realtà sembrano a sfavore dell'autenticità dei titoli l'incongruenza cronologica, la discordanza nei vari codici fra titoli e indici sia per ordine che per terminologia e in prevalenza i segni della manifesta accidentalità tipica della storia dei testi antichi (imputabili al comportamento e al livello culturale dei copisti) per cui spesso difetta una appropriata concordanza fra terminologie e tematiche descritte oppure l'ordine di comparsa non rispetta quello delle tesi argomentate.

Nel testo è coinvolta in aura poetica una materia piuttosto arida con esibizione di medicamenti popolari consistenti in essenze naturali del regno vegetale, minerale, animale, appannaggio dell'antica medicina romana, agli esordi sostanzialmente taumaturgica in amalgama di cognizioni primitive e banali basate sull'empirismo e dominate da

credenze religiose e da rilevante componente magica; non va sottovalutata anche la funzione di una medicina di tradizione familiare, una sorta di *koinè medica* custode di cognizioni elementari e del vissuto e percepibile come rumore di fondo anche in momenti di crisi di coscienza e del pensiero, auspici di una medicina razionale e di ricerca esperenziale con carattere di scienza.

La fonte principale del *Liber Medicinalis*, e di altri trattati sulle potenzialità terapeutiche di piante, minerali, animali, è la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio come da opinione comune di studiosi di varia estrazione, anche se non tutti i dubbi di derivazione sarebbero stati risolti da ricerche recenti. E a tale proposito meriterebbero una verifica microscopica gli autori medici greci per chiarire passi dall'origine sospesa. Per alcuni è opinabile il lavoro creativo dell'Autore o per un vissuto personale o come referente manipolatore di letture miscellanee o di piccoli trattati a divulgazione limitata o di trasmissioni orali.

Il *Liber Medicinalis*, piuttosto tralasciato nell'antichità e nel primo medioevo, deve tradizione e fortuna all'Imperatore Carlo Magno che ne commissionò la trascrizione. Attualmente i codici esistenti sono divisi in due famiglie A e B provenienti da un archetipo carolingio; disperso è l'archetipo denominato B, fornitore di numerosi manoscritti.

Per le problematiche generali, per la storia dei codici e per il loro viaggio nel tempo e in ambito letterario amanuense-editoriale e per rassegna bibliografica si rimanda alla nostra pubblicazione: Ruffato C. *La medicina in Roma antica. Il Liber Medicinalis di Quinto Sereno Sammonico*, UTET, Torino, 1996.

Da una cronistoria editoriale accurata limitata al 1949 di Pépin risulta che tra le primissime rare edizioni a stampa, tutte ricavate da codici della famiglia B, si pongono le Aldine prodotte a Venezia (quella del 1527 e del 1528 e quella del 1547 della quale ultima si forniscono riproduzioni, contenuta in *Medici antiqui latini* insieme a testi di numerosi altri autori).

Ma è nell'Ottocento e nel Novecento che si verifica un approfondimento relativo alla revisione ermeneutica comparativa dei codici delle due famiglie A B e spinta anche ad aggiustamenti di licenze degli scriba ad opera di alcuni autori di lingua tedesca e francese (Baehrens, Vollmer, Pépin). Merita inoltre un richiamo particolare per la singolarità della sua impostazione il volume di A.R. Corsini del 1993 dedicato alle *Concordantiae del Liber Medicinalis* costituendo un punto fermo nella ricerca linguistica computazionale (basata sull'edizione di Pépin 1949, emendata di qualche imprecisione); le concordanze sono: indice di frequenza lessicale, decrescente e inverso, indice di nomi di persona, di toponimi e di numeri.

Nella nostra edizione italiana (1996) viene riproposto il testo totale del *Liber Medicinalis* di Pépin in edizione francese (1949) nella sua originalità di ritocchi ed aggiustamenti (le parentesi quadre indicano elementi da espungere, quelle tonde elementi dubbi, quelle uncinato delle aggiunte; le croci guasti non riparati; gli asterischi aree lacunose) con la sola sostituzione della lettera "v" con la lettera "u" semiconsonantica.

Sono stati consultati vari testi editoriali importanti, più o meno recenti, e i seguenti manoscritti: 1) Isidoro *Etymologiae* della Biblioteca Malatestiana di Cesena (S.XXI, 5, sec. IX, in pergamena, suddiviso in XX libri, nel cui III libro *De Medicina* con XIII capitoli, i fogli 52-53-54 presentano postillati ai margini – con mano del X secolo attribuita dal Campana al Vescovo Raterio di Verona – i primi 7 capitoli e il solo titolo del VIII capitolo del *Liber Medicinalis*); 2) un testimone del ramo B del *Liber Medicinalis* che non sembra sia stato particolarmente indagato né considerato, il codice Malatestiano (S.XXV, 5, del XV sec. pergameneo, carte 94, cm 35 per 25,9, della Biblioteca Malatestiana di Cesena con titolo *Sammonici Q. Sereni «De morbis a capite usque ad pedes» Carmina* con impresso alla fine "Quinti Sereni Sammonici de morbis a capite usque ad pedes liber explicit feliciter. Pro ill.mo ac magnifico Principe D. Malatesta Novello de Malatestis scriptus per manus

religiosi viri fratris Francisci de Fighino Ordinis Minorum, capellani eiusdem Principis, Anno gratiaae MCCCCLVII die VIII februarii).

Nel tempo sino ai nostri giorni il *Liber Medicinalis* ha impegnato studiosi di varia estrazione in un'analisi pluridirezionale su caratteristiche linguistiche e strutturali formali, grammaticali, sintattiche e metriche. Discorde è il giudizio sulla struttura poetica ritenuta in genere di valore non elevato, anche in considerazione della molteplicità dei livelli semantici e delle non rare degradazioni linguistiche e grafiche del latino al tempo dell'Autore, sia come testimonianze di oralità sia come realizzazione "abbassata" di scrittura per una agevolata fruizione sociale.

Nella nostra esperienza la traduzione di un testo tanto longevo, con limitata popolazione verbale e con possibili inquinamenti di trascrizione e trasmissione, a cercato di realizzare una equilibrata equivalenza linguistica adeguando il pensiero originale – sia pure con qualche forzatura – con aggiornamenti di anatomia patologica, di fisiologia, microscopia e di nosoterminologia appropriata, senza alterare un respiro archeologico e una scansione ritmica non dispersiva della prosodia poemica per non tradire la fedeltà originale del messaggio e del genio testuale e per non appiattare onde elegiache palesi e soggiacenti.

Accanto a licenze formali (monosillabi e mozzature sillabiche a fine verso) tra quelle tipologiche rispetto alle norme della poesia classica si notano parole tetrasillabiche, numerose e limitate parole pentasillabiche (si ricorda quella magica *abracadabra* v. 935, quasi hapax in poesia) le quali ultime si situano sovente nel secondo emistichio come nella tradizione dei maggiori poeti. Nell'ultimo piede è talvolta rilevabile la sinalefe con le forme di sum: *bibendum est* v. 500; *idem est* v. 127. La costruzione del verso si armonizza con le fasi di enunciazione e si rende più sofferta nelle riflessioni sui misteri dell'esistenza e sullo stato disagiato di alcuni personaggi

esemplari ove la paleoparola si spoglia del gravame retorico per ambire ad una estetica più umana del bello e del dolore.

Tra gli aspetti colloquiali referenti di messaggi civili e di utilità pratica, il flusso retorico esibisce esempi rimuginanti la normale sequenza degli elementi frastici, grumi di avverbi e congiunzioni ad apertura di verso, procedimenti di varia incidenza pangrammatica (il più svolto al v. 595: *Saxifragam seu spongiten succurrere credunt*). Nel prologo incide l'insistenza del pronome relativo (vv. 5-6: *qui colis... qui... qui-que / qui quondam*).

Pertinente ed accurata appare la scelta dell'epitteto in prevalenza unico, discosto o a ridosso prima o dopo il nome reggente, spesso assai suggestivo (*sancta senectus* 43; *albertia membra* 510; *languidus penis* 675; *sanguine mite* 633; *antidotos honestas* 855).

Trattasi di una poesia non decorativa con funzione comunicativa anche negli accostamenti al metadiscorso di tipo scientifico. Non sembra azzardato riconoscere a Q.S. Sammonico la tendenza di autore sperimentale per il tentativo di amalgamare mondi culturali discosti, la scienza e la letteratura, di calare con *metis* nella poesia la medicina e la terapia empirica romana. La sua forma mentis classica, spaziata anche nel mondo medico greco, concede alla poesia brevi intervalli narrativi essendo maggiormente intenta a suggerimenti coscienziosi, circoscrivendo i termini nosologici ai titoli dei capitoli, referenti di densità etimologica e fisiopatologica per attizzare un folto espressivo di ricette materiche seriate con spunti etici sulla precarietà e sull'effetto plagiante dei metodi a difesa dei poveri quasi ad annunciare uno spirito di democrazia ed auspicare una austera sanità pubblica.

La versatilità erudita medico-letteraria di Q.S. Sammonico, pure nella sua dubbiosa figura professionale, ne giustifica il bilinguismo greco-latino animato da un fervido impulso di poetica e dal concetto di memoria come sorgente di poesia. L'Autore ricorre limitatamente alla nomenclatura semiotica

medica greca e i grecismi sono commisurati al contesto come per naturale licenza poetica o sono schivati con astuzia; li filtra di etimologia e li traslittera in latinismi con rilievo linguistico scaricato di scientificità. La scelta di citazioni e di prestiti lessicali è sempre in correlazione linguistica coi contenuti ed estranea all'ordine di una iniziale comunicazione tecnologica. Anche nelle aree frequenti di affanno espressivo si avverte talora il diffondersi di un sillabato allitterante, semantizzante una sintassi fonica (per es.: la fila della consonante *m* in v. 545 e della vocale *u* in v. 35).

Il poema nel complesso dei pareri viene a confermare un autore di statura con una visione sensibile etico-civile del mondo, disposto a palesare la propria eclettica cultura per divulgazione didattica, e valide cognizioni di tecnica versificatoria, senza tralasciare l'inclinazione per dati eccedenti, spesso creativi, tali da conferire allo stato dell'arte il plusvalore dell'ingegno.

In ottemperanza ai dibattutissimi sofisticati problemi della traduzione non sarebbe fuori luogo ridiscutere la barra tra i poli testo di partenza generativo e testo di arrivo (ognuno con le proprie peculiarità insite o realizzate) ridimensionando il valore di centralità "suprema" attribuito alle lingue senza disconoscere l'importanza della loro stratificazione storica. Va offerta la parola al testo di partenza come "fenomeno" per quanto si esibisce, sia pure con tonalità ardue oscure, perché non c'è cosa senza una piega d'ombra di segreto; come processualità creativa della lingua nell'essenza e nel tempo analogamente alle lingue diverse che si cimentano nella traduzione in altri momenti bioritmici e culturali e pertanto referenti sincretiche di potenzialità creativa senza subdole prevaricazioni su forma ed unità di significato. Inoltre l'impegno culturale ed estetico della traduzione troverà sollecitazioni e motivazioni diverse in relazione all'età originaria del testo di partenza e nel confronto con sue iterate versioni. Va ancora ribadita l'opportunità di considerare la traduzione

di un testo non “finita” ma “opera aperta” a possibili ulteriori penetrazioni ed approfondimenti, perché la traduzione è “l’oggettivazione linguistica di una certa comprensione del testo di volta in volta storicamente e soggettivamente determinato” e che “si realizza soltanto nella traduzione” (Apel).

Si ritiene ancora di porre l’accento sul valore che nella “dinamica del linguaggio” venga a giocare il ruolo del lettore implicito e strategico, nel giudizio qualitativo di una traduzione ad iniziare dal suo orizzonte di attesa, dallo spessore culturale, dalla padronanza o meno della lingua originale, dalle proprie capacità ecdotiche. Anche il traduttore può essere considerato come lettore “singolare” il quale in relazione all’epoca di azione, alla confidenza col mezzo linguistico del testo di appartenenza e della lingua madre giunge a “cristallizzare” nella traduzione il proprio processo esperenziale dell’opera originale, il quale a sua volta diverrà substrato del processo di esperienza del lettore.

La traduzione letteraria rivolta al pubblico va pertanto inserita in un contesto storico e deve penetrare nella semiosfera del testo originale per poter rendere nella propria lingua e nel proprio tempo, creativamente e in forma logica evoluta, le intenzioni le scelte e l’insieme raccolto incombente che l’autore a suo tempo e nella propria lingua ha attivato per i propri lettori.

Nel nostro confronto con il *Liber Medicinalis* le problematiche sulla resa della traduzione si sono acuite di fronte ad un testo talora oscuro e retrattile con insistenza arguta di luoghi comuni, con varianti grammaticali e sintattiche in una lingua petrosa che ha il peso delle cose e della realtà ed è talora temperata di magia. Esametri tesi e gravati di secoli caduti nel silenzio hanno talvolta ostacolato strategie di correlazione e concordanza interlinguistica che non sarebbero state immuni da mistificazioni di peculiarità e cangianze originarie.

I AD CAPITIS CURATIONEM

Balsama si geminis instillans auribus addas,
tum poteris alacrem capitis reparare vigorem.
Vel quae septenis censentur gramina nodis
utiliter nectes vel corno ex arbore sertum.
15 Puleiumve potens una super aure locabis
aut illud mixto coctum clementer aceto
cauta nare trahes; seu visco lintea nexo
induces fronti seu tritae gramina mentae;
spongia cum tepidis adnexa liquoribus imbris
20 profuit aut hedera ex oleo colata vetusto;
profuit et cocleis frontem tractare minutis.
Si nocuit cerebro violenta solis aperto,
saepe chelidonia ex acido perducta liquore
sanavit; prosunt et amica papavera somno,
25 si prius in lento madefacta terantur olivo.

I TERAPIA DEL CAPO

Instillazioni biauricolari con balsamo possono ridare all'encefalo prestante vitalità. Gioverà pure appendere la gramigna detta dai sette nodi o una corona del corniolo. Porre l'energico puleggio su un solo orecchio o cautamente inalarne i vapori per via nasale cotto a fiamma lenta e aggiunto ad aceto. Applicare sulla fronte dei panni intrisi di vischio o foglie tritate di menta. È pure efficace collocare una spugna pregna d'acqua piovana tiepida o edera macerata in olio vecchio o massaggiare la fronte con lumache frante. Nel colpo di sole a testa nuda si guarisce spesso con unzione di celidonia in aceto; sono benèfici anche i papaveri amici

del sonno, prima macerati poi triturati
in olio denso.

V AD PTHIRIASIN ARCENDAM

Noxia corporibus quaedam de corpore nostro
progenit natura volens abrumpere somnos,
sensibus et monitis vigiles intendere curas.
Sed quis non paveat Pherecydis fata tragoedi,
60 qui nimio sudore fluens animalia taetra
eduxit, turpi miserum quae morte tulerunt.
Sylla quoque infelix tali languore peresus
corrui et foedo se vidit ab agmine vinci.
Saepius ergo decet mordax haurire sinapi,
65 vel nitro ac sale permixtis acidoque liquore
laxatis, ut sint simul alia, tangere corpus,
aut lacrimis hederæ aut succo perducere cedri,
quin etiam furfur mixto medicatur aceto.
Unda maris lendes capiti deducet iniquas
70 et quicquid crebri defendit silva capilli.

V TERAPIA DELLA FTIRIASI

La natura per disturbare il sonno e stimolare
nei sensi avvertiti vigili reazioni
ha generato dal nostro corpo certi
organismi a lui nocivi. Ma chi non è
toccato dal tragico destino di Ferecide
che in effuse sudorazioni espulse
questi osceni animaletti che portarono
il malcapitato a vergognosa morte?
Anche l'infelice Silla consunto dalla stessa
noxa cadde e si vide soverchiato
dalla massiva spugna laida. Conviene
dunque inghiottire assai sovente pozione

di piccante senape e spalmare sul corpo
una miscela di salnitro e sale diluiti
in aceto con aggiunta d'aglio o massaggiare
con lagrime d'edera o con resina del cedro;
e risana persino la crusca mista
con aceto. L'acqua marina deterge
le infeste lendini del capo e quant'altro
da cui protegge la folta chioma selvosa.

IX UMORIBUS ET PERFRITIONIBUS SEDANDIS

Saepe ita pervadit vis frigoris ac tenet artus,
ut vix quaesito medicamine pulsa recedat.
Si ranam ex oleo decoxeris, abice carnem,
† membra fove <suco>. † Parili ratione rigorem
115 urticae semen perceptaque frigora vincit.
Et cervina potest mulcere medulla rigorem.
Decoctum raphani semen cum melle vorabis.
Sive fel ursinum tepefacta dilue lympa:
proderit hoc potu; seu cassis ostrea testis
120 usta dabit cinerem, qui pro sale sumptus in escis
decutiet gelidum calefacto vertice virus.
Nonnullus liquidum sugit mulsumque sinapi
palatoque agitat pariter retinensque vomensque.
Alia nonnulli mandunt oleive liquore
125 perfundunt calido cerebrum nasique latebras.
Quidam lactucae credunt prodesse sapes.
Curandi modus hic et suavis et utilis idem est.

IX TERAPIA DEL RAFFREDDORE E DELLE PERFRIGERAZIONI

Il freddo è spesso tanto pervasivo e invade
le membra da rendere inefficaci i rimedi
più adeguati. Bollire in olio una rana
toglierla e col liquido fomentare le membra.

Similmente il seme di urtica risolverà
 il brivido e il freddo invadente. Anche
 il midollo di cervo può alleviare il brivido;
 gioverà pure il seme bollito di rafano
 con miele. Sarà efficace una pozione di bile
 d'orso diluita in acqua tiepida; o la cenere
 di conchiglie vuote combuste d'ostrica
 che sparsa come sale nel cibo e riscaldando
 il capo eliminerà la noxa congelante.
 Alcuni prendono una sorsata di emulsione
 melata di senape, gargarizzano senza
 ingerirla e poi la sputano. Altri
 masticano aglio o perfondono attraverso
 le fosse nasali con olio caldo l'encefalo.
 Qualcuno ritiene valido il sapore
 della lattuga, trattamento questo
 nel contempo utile e piacevole.

XIII OCULORUM DOLORI MITIGANDO

Summa boni est alacres homini contingere visus,
 quos quasi custodes defensoresque pericli
 190 prospiciens summa natura locavit in arce,
 sic tamen ut nullos paterentur desuper ictus
 atque supercilio pavidi tegerentur opaco.
 Sed dolor immeritum lumen si forte lacessit,
 lana madens oleo noctu conectitur apte
 195 viventisque nepae lumen gestatur amicum.
 Ex folio caulis cineres confractaque tura
 et laticem Bacchi fetae cum lacte capellae
 desuper induces atque una nocte probabis.
 Hyblaei mellis sucus cum felle caprino
 200 subveniunt oculis dira caligine pressis.
 Vettonicae mansus siccabit lumina sucus.
 Si tenebras oculis obducit pigra senectus,

- expressae marathro guttae cum melle liquenti
detergere malum poterunt vel vulturis atri
205 fella, chelidonio fuerint quae gramine mixta.
Haec etiam annosis poterunt succurrere morbis:
fel quoque de gallo mollitum simplice lymphae
exacuit pueros dempta caligine visus,
sive columbarum fimus «ad» miscetur aceto,
210 seu fel perdicis parili cum pondere mellis.
Vina chelidoniae simili ratione iugantur
efficiuntque suo praeclaros unguine visus,
aspera quin etiam mulcent et rupta reducunt.
Si genus est morbi, miserum quod lumen adurit,
215 hic calor infuso mitescit lacte canino.
Si tumor insolitus typho se tollet inani,
turgentes oculos vili circumline caeno.
Anguibus ereptos adipos aerugine misce:
hi poterunt ruptas oculorum iungere partes.
220 Si vero horrendum ducent glaucomata plumbum,
spiritus alterius prodest, qui grana cumini
pallentis mandens visus exalat in ipsos.

XIII TERAPIA DEL MAL D'OCCHI

È bene supremo dell'uomo aver attinto
occhi vivaci che madre natura accorta
ha collocato, come a custodia e a difesa
del pericolo, all'apice a riparo però
dalle offese dall'alto e protetti nella loro
delicatezza dal velo sovraciliare. Ma se
per caso un dolore a torto li affligge
porre bene adesa durante la notte una benda
di lana bagnata d'olio e portare l'occhio
benefico di gambero vivo come talismano.
Applicare sull'orbita cenere di foglie
di cavolo con incenso sbriciolato,

vino e latte di capra partoriente
e in una sola notte si apprezzeranno
i pregi del trattamento. Miele ibleo
con bile caprina allevierà gli occhi
crudelmente offuscati. Succo d'erba
betonica per os seccherà gli occhi.
Quando la lenta senilità ottenebra
la vista, il buio potrà essere dissolto
da miscela di gocce spremute dal finocchio
con miele liquido o dalla bile di nero
avvoltoio mista con foglie di celidonia.
Ecco altri preparati per alleviare
le oftalmopatie croniche: bile di gallo
mitigata in acqua pura dissipa l'oscurità
ed acuisce la vista; egualmente validi
il guano di piccioni sciolto in aceto
o la bile di pernice in pari peso
col miele. Unguento in misura equidosata
di vino e celidonia ripristina la bella
purezza visiva, lenisce le rugosità
e satura le lacerazioni. Nella forma
morbosa con disumani bruciori oftalmici
la flogosi si mitiga con instillazioni
di latte canino. Nel caso di intumescenza
strana sporgente di consistenza molle
inumidire le parti con fango volgare.
Una mistura di grasso di serpe e ruggine
potrà suturare le lacerazioni oculari.
Se però il glaucoma stende l'orribile
plumbeo è opportuno che qualcuno mastichi
semi di comino, che induce pallore,
ed aliti sugli occhi incupiti.

LIV AEGRIS SOMNO ADSCISCENDO

- Non solum miseros taeterrima febris adurit,
980 sed super optato pergit viduare sopore,
ne prosint placidi caelestia munera somni.
Charta igitur, variis pinxit quam littera verbis,
uritur, inde cinis calido potatur in amni.
Proderit et magnum capiti substernere puleium.
985 Prodest et mixtam lymphis potare cupressum.
Palladiis itedem sucis, quos flore rosarum
condieris, iunges madidum tritumque papaver:
quo lita frons facilem praebabit nocte quietem.
Nec non mandragorae gustu sopor additur altus.
990 Dilue praeterea glomeramina, quae gerit intus
clausa aries inter geminae coxendicis umbras:
inde soporati ducentur gutture potus.

LIV PER CONCILIARE IL SONNO AI PAZIENTI

La febbre odiosa non solo avvampa gli afflitti
ma soprattutto li storna dal desiderato
torpore e li esclude dai doni celesti
del sonno ristoratore. Bere dunque la cenere
sciolta in acqua calda d'un foglio bruciato
stilato di parole qualsiasi. Converrà
porre un grosso ramo di puleggio al capezzale
e deglutire foglie di cipresso in acqua.
Ungere la fronte con miscela di liquore
di Pallade, profumato con rose, insieme
a papavero stemperato e pestato e s'otterrà
un sereno riposo notturno. Anche mangiare
mandragora porta sonno profondo.
Diluire inoltre i noduli sottocutanei
che l'ariete porta nascosti nelle pieghe
delle due cosce e ingerire
questa bevanda sonnifera.

LVI COMITALI MORBO DEPELLENDO

Est subiti species morbi, cui nomen ab illo
 haesit, quod fieri prohibet suffragia iusta.
 Saepe etenim membris atro languore caducis
 concilium populi labes horrenda diremit.

- 1010 Ipse deus memorat dubiae per tempora lunae
 conceptum, talis quem saepe ruina profundit.
 Prodest cum veteri Baccho fel vulturis atri,
 sed coclear plenum gustatu sufficit uno
 seu cruor ex Progne mixtus cum polline turis;
 1015 aut apium elixum aut conditum melle fel agni;
 marrubiumve pari confusum pondere mellis,
 cuius terna dabis gustu coclearia in uno.
 Aptus mustelae cinis est et hirundinis una.
 Praeterea pluvias, hominis quas calva supino
 1020 excepit proiecta sinu, consumere prodest.
 Aut lapis ex nido, vaga quem congessit hirundo,
 vellitur, et nexu fovet attollitque iacentem.
 Pellitur, ut fama est, gustu quoque languor anethi.

LVI TERAPIA DELLA MALATTIA COMIZIALE (EPILESSIA)

È una forma morbosa fulminea dal nome
 legato all'azione inibente le elezioni
 legali. In realtà sovente un individuo
 che cade in crisi epiletica ha provocato
 la sospensione dell'assemblea del popolo.
 Il dio stesso ribadisce che il malcaduto
 in questa disgrazia fu spesso concepito
 in novilunio. Si deve ingerire bile
 di cupo avvoltoio in vino vecchio e basta
 un cucchiaino pieno per volta, o sangue
 di rondine misto con polvere d'incenso
 o appio bollito o bile d'agnello
 aromatizzata nel miele, o marrobio

aggiunto a miele in peso eguale, da prenderne tre cucchiari per ogni dose. Valida la miscela di ceneri di faina e di rondine. È pure benefico bere acqua piovana caduta nel cavo di calotta cranica umana supina. O prelevare dal nido, costruito dalla rondine girovaga, una pietruzza e legarla al collo rianima e solleva l'ammalato. Si dice che anche prendere l'aneto espella il male.

LXIII VERRUCIS TOLLENDIS

Interdum existit turpi verruca papilla:
hinc quondam Fabio verum cognomen adhaesit,
qui solus patriae «cunctando restituit rem».

- 1095 Id poterit vitium sanguis curare lacertae,
aut urina canis cum terra inducta madenti
aut herbae sucus quae lactea nomine fertur.
Est tithymallus item tali satis apta medelae.
Si rupta immensos fundit verruca cruores,
1100 purpureo triti cineres de vellere prosunt,
quod fuerit vero conchyli sanguine tinctum.

LXIII ABLAZIONE DELLE VERRUCHE

Si osserva talvolta la deturpante verruca papillare iperplasia che un tempo tacciò di reale soprannome Fabio il solo che «indugiando riprospere la patria». L'anomalia potrà svanire col sangue di lucertola o ponendo in loco urina di cane col terriccio imbrattato o succo della pianta detta latte. Pure il titimaglio è un rimedio molto adatto allo scopo. Nella profusa emorragia da verruca lacerata

sarà vantaggioso l'uso topico di cenere tritata di lana purpurea, proprio quella tinta con l'autentico pigmento della conchiglia.

LXIV EMORROIDIS MEDENDIS

Excruciant turpes anum si forte papillae,
agrestis prodest radix superaddita porri,
ne violet sanum, iuglandis fragmine clausa.
1105 Sal niveum sumes, Beticum quod nomine dicunt,
dulcia cumque nigra iunges fuligine mella
apponesque super: pellit medicina dolorem

LXIV TERAPIA EMORROIDARIA

Nei gavoccioli osceni emorroidari
che talora tormentano l'ano vale
ricoprirli con la radice del porro
selvatico supposta in guscio di noce
a rispetto del tessuto sano adiacente.
Applicare sulle lesioni del sale
bianco detto betico miscelato con miele
zuccherato e con nera fuliggine:
un toccasana sederà il dolore.

SUNTO: *In questo articolo viene presentata la traduzione italiana del Liber Medicinalis di Quinto Sereno Sammonico.*

Parole-chiave: *letteratura latina, poesia, medicina, traduzione letteraria.*

**A FÁBULA DE ÉRICA E A AVENTURA TRADUTÓRIA.
A TRADUÇÃO DE *ERICA E I SUOI FRATELLI*, DE
ELIO VITTORINI**

Liliana Laganá*

RESUMO: Ao apresentar *Erica e i suoi fratelli* ao público brasileiro, são tecidas considerações sobre a tradução deste romance de Elio Vittorini.

Palavras-chave: literatura italiana, romance, Elio Vittorini, *Erica e i suoi fratelli*, tradução literária.

“uno, a sette anni, ha miracoli in tutte le cose [...]. La morte c'è, ma non toglie nulla alla certezza [...]. Ma dopo che farebbe con la certezza? Dopo, uno conosce le offese recate al mondo...”

(Elio Vittorini)

O tema da representação da realidade é fundamental na poética de Elio Vittorini:

“Há diversos graus da realidade à qual nos referimos, escrevendo. Há um grau máximo, que leva os escritores a corrigir e a enriquecer aquilo que se sabe de fundamental sobre o homem. Há um grau mínimo que leva a captar somente as cores de uma época, de um ano, de uma estação.

(*) Professora aposentada do Departamento de Geografia da FFLCH-USP.

E há outro nem mínimo nem máximo, que permite captar tudo aquilo que do espírito humano nasce e morre a cada mudança de tempos”.

É a este “grau máximo” da realidade, aquilo que ele definirá “*realidade maior*”, que tende sua busca de uma linguagem “revelação”. Uma linguagem que pudesse romper, no romance, os tradicionais limites entre poesia e prosa, como pressentiu certa vez que assistia à representação da *Traviata*, de Giuseppe Verdi:

*“Lembro – diz ele – a comparação que me ocorreu fazer entre romance e ópera lírica (entre o modo de um e de outra de se referirem à realidade), após uma noite em que tive a sorte de assistir à representação da **Traviata** [...]. A ópera [...] foi a ocasião para me dar conta de que o melodrama tem a possibilidade, negada ao romance, de exprimir em seu conjunto algum grande sentimento geral, de natureza imprecisa, e não propriamente ligada aos fatos, aos personagens, aos afetos postos em destaque nos personagens. E por causa da música? A música é no melodrama aquele algo que deve existir no romance [...] [O melodrama] pode, por isso, ir além dos referimentos realistas dos fatos narrados para neles fazer ressoar os significados de uma realidade maior”.*

Uma linguagem, ao mesmo tempo, que não se limitasse à transmissão do prazer estético, mas que fosse capaz de suscitar no homem sentimentos elevados, e ajudá-lo, em qualquer tempo, a entender a realidade a ele contemporânea:

“Se lemos Dante com interesse, se o entendemos – diz Vittorini – é porque encontramos em Dante ou em Giotto uma revelação da realidade que nos diz respeito, em grande parte, ainda hoje, e que nos ajuda a conhecer nossa própria realidade, ainda hoje”.

Para Vittorini, a plena realização desta busca se dará em *Conversazione in Sicilia*, que marcará não apenas sua

guinada ideológica (a compreensão da verdadeira face do fascismo e sua passagem para o comunismo, com participação ativa na Resistência italiana), mas também literária, desembocando na linguagem alusivo-simbólica deste romance, que não só lhe permitiria “*dizer uma certa coisa que somente dizendo-a como faz a música, como faz o melodrama, como faz a poesia, seria possível arriscar-se, no reino fascista da Itália, dizê-la na cara do público, e na cara do rei, e na cara do duce*”, mas que aspirava a ser, também, a linguagem porta-voz de todos aqueles que sofrem, do “*gênero humano ofendido*”, daqueles que o sofrimento torna “*mais homens*”.

Erica e i suoi fratelli, embora publicada pela primeira vez em 1954, foi escrita em 1936 e naquele ano interrompida, quando Vittorini perdeu o interesse pela história em que trabalhara por seis meses seguidos, tomado que fora pelos “*abstractos furores*” nele despertados pela guerra da Espanha, que o levaria a escrever *Conversazione in Sicilia*, já traduzida no Brasil por Lucia Guidicini, sob o título de *Conversas na Sicília*.

Erica e i suoi fratelli precede assim aquela que é considerada, na própria opinião do autor, sua obra maior. Traduzi-la parece-me conter, portanto, um duplo significado: contribuir, de um lado, a um maior conhecimento da narrativa de um autor tão significativo quanto Vittorini e, de outro, compreender melhor aquela guinada, ideológica e literária que, se plenamente realizada em *Conversazione in Sicilia*, possui suas profundas raízes na obra anterior, podendo ser *Erica e i suoi fratelli* considerada verdadeiro “*prelúdio*” ao grande “*melodrama*” por Vittorini encenado em *Conversazione*.

* * *

Erica e i suoi fratelli narra a história de uma menina que, ao “fim de uma guerra” e em pleno inverno, chega na cidade grande e vai morar com os pais e uma irmã no térreo de um escuro cortiço. Érica, de uns quatro ou cinco anos, não vê a miséria que a cerca, continua a sonhar “*uva de doce cor amarela*” e “*bosques dourados*” com “*pássaros invisíveis*”

e “*globos de polpa*” onde as pessoas moram felizes, realiza com verdadeira exultação todos os afazeres de sua vida cotidiana (ir à escola, buscar o pão quente na padaria, buscar água na fonte da praça), feliz pela densa companhia que encontra no cortiço, com garotos aos montes brincando jogados na lama, e recebe também com verdadeira exultação a chegada de outro irmão.

O tempo corre leve para ela, e se o verão é “*mais gostoso de como ela o lembrava de outros lugares*”, o inverno é “*o tempo mais gostoso*”, pois é então que a mãe conta fábulas aos filhos reunidos perto do fogão a lenha, enquanto fora chove. Mas as fábulas, ao falarem de pais pobres que abandonam os filhos nos bosques, despertam a atenção da menina para o mundo que a cerca, e ela começa a “*aguçar os ouvidos*” às conversas dos pais. Percebe então que, como os pais das fábulas, os seus também são pobres, e a menina começa a temer que possam eles também se tornar maus e abandoná-los – a ela e seus irmãos – num bosque.

Em suas conversas, efetivamente, os pais de Érica sempre falam de miséria, de redução dos salários, de demissões, de falta de trabalho. São conversas como “*de uma epidemia*” que se alastra, envolvendo muita gente do cortiço, de onde algumas famílias, premidas pela miséria, partem em busca de trabalho.

Como para os outros, também para os pais de Érica são inúteis os esforços para combater a miséria: inútil a mãe lavar pratos na família de vizinhos pequeno-burgueses, pois o salário do pai é sistematicamente reduzido; inútil a ocupação de uma casa abandonada, que traz apenas um alívio temporário, permitindo aos pais de Érica transformarem o dinheiro do aluguel em provisão de lenha e carvão para o inverno (e à mãe comprar até um vestido novo, vermelho, para Érica), pois o pai acaba por ser demitido da metalúrgica onde trabalhava.

Afinal, também para o pai de Érica a emigração se torna a única saída e em vão a mãe lembrará que há tantas pessoas

que vivem desempregadas há anos e que existe o auxílio-desemprego. O pai não aceita o desemprego nem a caridade, e parte em busca de trabalho.

Após a partida do pai, Érica, já com catorze anos, sente a muda hostilidade da mãe, que vive “*verde de cansaço*” por suas lidas diárias, sentindo-se condenada àquele cortiço, impedida de correr atrás do marido, por ter de cuidar dos filhos.

O pai, ao contrário, nas cartas que Érica lê sistematicamente para a mãe, se torna, na fantasiosa imagem criada pela menina, uma espécie de cigano, vivendo vida fabulosa ao ar livre, nos contínuos deslocamentos atrás da estrada que avança. E seus protestos e queixas – ao falar de um jornalista que o havia chamado de “*exemplo*” e “*amigo do governo*” por viver com tão pouco – se tornam chamado irresistível para a mãe, e em Érica renasce o infantil medo do abandono.

Mas agora, em seu raciocinar, Érica ri de seu temor infantil, e sente que o verdadeiro perigo é a presença da mãe com seu desejo de partir, e implora que se realize um milagre e que a mãe parta, o mais depressa possível. E afinal o milagre se realiza, quando chega a carta do pai pedindo à mãe que o alcance, dizendo-se doente.

Após a partida da mãe, Érica entra com seus irmãos num fascinante jogo, que já começa na volta da estação e continua na casa que, sem mais a intermediação da mãe, se torna uma casa menina, a caçula, que Érica acolhe com visceral amor em seu colo de menina, e cujos cuidados são realizados por ela numa atmosfera mágica de relação com as coisas, em seu inato prazer por tudo que existe. Os serviços da casa, iterativos, pesados e monótonos na visão da mãe, se tornam leves e criativos para Érica, que realiza todas as tarefas sob os olhares aprovativos das vizinhas do cortiço.

O carvão, a lenha, o querosene estão guardados no cômodo de cima – que havia sido quarto dos mistérios – e para lá Érica leva também o saco de fubá deixado pela mãe, para

que ir buscá-los, pela escada externa, seja realizar uma longa viagem até as minas e depósitos onde eles se encontram e aos quais Érica e seus irmãos têm acesso através de uma palavra mágica, um abre-te sésamo a indicar um tênue, impreciso limite entre o vivido e o sonhado, de que também são provas as cartas que Érica envia à mãe, em que se expressa a riqueza fantasiosa do seu pensar e viver a vida, e, principalmente, sua fé na bondade das coisas, que, por simplesmente existirem, são companhia e “*não deixam sozinhos*”.

Sua fé começa, porém, a se abalar ao perceber que as coisas acabam. Mas, se consegue acompanhar com raciocinada sabedoria o fim do café (que havia comprado “*só por poucos dias*”) e dos cubinhos de carne (“*que estavam contando*”), e sabe aceitar com resignada compreensão o fato de o açougueiro e o padeiro não lhe fornecerem mais carne e pão, é com sensação real de morte, com terror de abandono, que percebe que o carvão começa a acabar.

Em vão esforça-se ela, como antes os pais contra a miséria, em reter as coisas o mais possível, com seu maior cuidado ao gastá-las. Em vão, pois as coisas continuam dando sinais evidentes de seu progressivo, inelutável fim. As cartas de Érica tornam-se então preces aos gênios do carvão, da lenha e do querosene para que não acabem, mas afinal, deve render-se diante de um gênio cuja existência não previra, um gênio maléfico, mais longo que qualquer provisão: o tempo. O tempo corrói, gasta, consome, ajudado pelas vizinhas de Érica, que se encarregam em precipitar as coisas, roubando-lhe carvão e o saco inteiro de fubá.

Sem mantimentos e sem mais carvão, Érica recusa, porém, a falsa piedade das vizinhas: recusa o punhado de fubá, não aceita o trabalho oferecido por bondade e, inspirando-se novamente nos contos de fadas (da bruxa que quer uma casa inteira de lã fiada num só dia) e buscando na memória de seu cérebro de menina, decide, para prover ao próprio sustento e de seus irmãos, realizar um trabalho mau, cuja maldade se-

ria garantia de se tratar efetivamente de trabalho e não de esmola: amarrando uma velha fita vermelha de veludo nos cabelos, Érica se põe à janela, à espera dos homens...

O conto poderia terminar aqui, com aquela cor vermelha nos cabelos de Érica. Mas o autor permanece ao lado da menina no frio da janela, até a chegada do primeiro homem – um sargento – e a acompanha ao cômodo de cima, onde assiste a seu doloroso ingresso no mundo do trabalho e da história. Nos conta, porém, que, mesmo dedicando aquelas três horas diárias ao trabalho mau, Érica conservará intacta sua pureza, permanecendo, no restante do dia, a mesma menina inocente, que continua a cuidar zelosamente da casa e dos irmãos. Com dolorida ternura, a acompanha ainda ao armazém, onde ela gasta sua primeira moeda, destilada de suas lágrimas, pondo à prova o valor da mesma (e, portanto, do próprio trabalho), feliz por comprar sardinhas e café e aí, finalmente, a abandona...

* * *

Em *Erica e i suoi fratelli*, contrariamente a outros romances vittorinianos, não existe qualquer indicação do lugar e da época em que se desenrola a história.

O lugar – nos diz o autor – é um “*escuro cortiço*” de uma “*cidade grande*”. Vagas referências informam que a cidade se situa à beira-mar (“*houve um forte cheiro de mar*”), que nela há um porto (“*houve os marinheiros dos navios de guerra*”), que existem indústrias (“*o pai trabalhava na metalúrgica*”), uma estação de estrada de ferro (“*o acompanhamento em sua partida continuou até a estação*”), uma praia (“*cresceu e foi ver os banhistas na praia*”).

A referência a outros lugares também é sempre vaga: algumas famílias do cortiço partem para “*um lugar onde construíam uma estrada*”, e para lá também partirá o pai de Érica e o lugar “*longe, nas montanhas*” será, em suas cartas, apenas “*aqui, nestes lugares*”.

O mesmo se dá em relação ao tempo: com exceção do inicial e vago “*era o fim de uma guerra*” é indicado apenas o tempo natural, cíclico, do alternar-se das estações (“*terminou o longo frio do inverno e começou a primavera, começou o verão*”; “*os invernos recomeçaram, logo recomeçou um segundo, recomeçou um terceiro*”; “*o verão apagou-se*”) e o suceder-se dos anos, um tempo às vezes subitamente acelerado (“*assim passavam os invernos, Érica teve sete, teve oito, teve nove anos*”) que marcam o rápido transcorrer dos acontecimentos externos, contraposto a um tempo imutável, onírico, em que se dá o sonhar e o devanear de Érica (“*Sonhava sobretudo uva*”; “*Tratava-se de bosques dourados, com pássaros invisíveis que cantavam*”; “*Era o tempo mais gostoso*”).

A história poderia se passar em qualquer cidade do mundo e em qualquer época ou, como num conto de fadas, em lugar algum. Realmente *Erica* lembra em muitos aspectos um conto de fadas, mas não foi escrita para embalar e, apesar da indefinição do tempo e do espaço, é possível determinar historicamente o lugar e a época a que se referem os fatos narrados.

Realmente, mesmo prescindindo da data em que foi escrito o conto (1936), a referência a fatos do cotidiano e a elementos culturais (a citação de um rádio como objeto de luxo, o uso do carvão para cozinhar e da lamparina a querosene para iluminar, o buscar água na fonte da praça, as referências à polenta, às castanhas assadas nas ruas e praças, o cantar de palavras da *Traviata* com acompanhamento de bândolim, a alusão a *l'estate di San Martino*, a citação das *Dame di San Vincenzo*, do *dado Liebig* para fazer a sopa, a nomeação da *lira* como dinheiro) e as contínuas alusões a que o autor recorre para se referir à realidade histórica (ser “*amigo do governo*” e “*um exemplo*” por viver com pouco dinheiro; o “*fincar bandeirinhas nos mapas geográficos para um futuro império romano*”), indicam tratar-se de uma cidade italiana (provavelmente do Norte da Itália) durante os difíceis anos

'30, ou seja, em plena fase de consolidação do regime fascista e de sua expansão imperialista (guerra da Etiópia).

Érica nada sabe da história – a história real –, não conhece a miséria, nem a existência do mal. Mas será através deste olhar inocente que Vittorini falará da realidade histórica a ele contemporânea:

“Mais que a um escritor interessado em construir um romance – diz *Sergio Pautasso* – o Vittorini de **Érica** nos faz pensar num moralista que conte uma triste fábula de nossos dias”.

Realmente, do mesmo modo que as fábulas possuem a função de intermediar a realidade para a menina, e a alertam sobre a presença do mal, Elio Vittorini, através do artifício da fábula – a fábula de *Érica* – alerta sobre o “mal” que aflige seu tempo e, contrapondo-se ao discurso grandiloquente do regime, escreve uma história de fome e de miséria.

* * *

Poder-se-ia, ao verter *Érica* para a língua portuguesa, recriá-la, trazendo-a para a realidade brasileira: tirá-la de sua cidade grande italiana aonde ela chega ao “fim de uma guerra” e fazê-la chegar a uma cidade grande brasileira “após uma longa seca”, por exemplo; substituir a uva que ela sonha por “cajá” ou outra fruta que tenha a “doce cor amarela”, colocá-la num “cortiço” ou “favela” ou “alagado”; substituir “liras” por “cruzeiros ou reais”; dizer cubinho “Maggi” ou “Knorr” em lugar de “Liebig”, “farinha” ou “farinha de mandioca” em lugar de “fubá”; substituir “olmo” por “figueira” ou “quaresmeira”; fazer cantar um “chorinho” em vez de “árias de ópera”; substituir o “longo inverno” e o gélido “janeiro” por “longas estações de chuva e enchentes” e fazer o pai de Érica emigrar para qualquer lugar onde houvesse trabalho, em vez do “lugar distante, entre as montanhas”.

A essência da história permaneceria a mesma, pois iguais seriam as conversas de medo e de miséria, de abandono e desesperança: Érica pareceria tirada de uma crônica cotidiana de nossos jornais, tão nossa, infelizmente, tão “brasileiramente” atual, pertencente ao mundo “ofendido” de uma infância abandonada a si mesma, que nega a piedade como ilusória solução.

Mas em minha tradução segui o texto vittoriniano, tentando transpor aquele ambiente e aquela atmosfera particulares em que vive Érica. E isto significou para mim revisitar meus próprios sete anos, vividos numa cidade grande italiana, ao fim de outra guerra, em que a situação da Itália em quase nada diferia daquela descrita por Vittorini na década anterior, a não ser talvez no fim do sonho de grandeza – da constituição de um “futuro impero romano” – subjacente ao texto de Érica.

Traduzir *Erica* foi, de certa forma, lembrar: lembrar a Roma do imediato segundo pós-guerra, onde eu acabara de chegar, deixando para trás a redonda aldeia da infância rodeada de campos dourados; lembrar o cômodo onde fomos morar, no *cortile* que como muitos outros surgira então na periferia da cidade, para acolher tanta gente que a ela acorria em busca de um lugar e de um trabalho; lembrar o fogareiro a carvão em que então mamãe cozinhava, porque o fogão a lenha ficara na aldeia; lembrar o ruído do moedor manual de café, bebida tão rara quanto desejada, único luxo, que nos permitia um tio que nos mandava aqueles grãos de um país distante chamado Brasil; lembrar as roupas usadas e os agasalhos que as freiras dos jardins de infância distribuíam fazendo a alegria das crianças e das mães; lembrar a *fontanella* na Via Flaminia, onde se fazia fila para encher garrafas e baldes de água para beber, para cozinhar, para lavar porque em casa não havia água; lembrar o sabor duro mas gostoso das *gallette*, biscoitos tão sonhados por Érica, que chegavam em casa não sei como; lembrar a fila para buscar a sopa que o

Estado distribuía entre todos aqueles que após anos de guerra tinham que recorrer à piedade para sobreviver; lembrar as conversas de mamãe e de papai sobre falta de dinheiro, as saídas diárias dele em busca de trabalho e dela enfrentando filas para conseguir uma casa num dos lugares onde se construíam *villaggi* para os sem-teto; lembrar os tios que, de volta da guerra e dos anos de prisão na Alemanha, partiam para a América, e partiam tristes mas felizes porque lá na América teriam trabalho casa e pão, e uma terra sem guerras; lembrar os campos vermelhos de papoulas, onde no entanto brincávamos felizes, sem que a miséria nos pesasse, e sem saber, ainda, que a América também chegaria para nós.

Traduzir *Erica* foi, realmente, viver uma verdadeira aventura da memória: os fatos nela contados, confundindo-se em muitos aspectos com minhas próprias lembranças, estavam na base, sem que no início me tivesse dado conta, da forte empatia com o texto e do forte carinho pela protagonista, que passou a conviver comigo, companheira de vida, durante o período em que me dediquei à tradução do texto vittoriniano para minha dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Italiana, apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 1994.

A propósito do envolvimento do tradutor com o texto, Lucia Guidicini, ao comentar sua tradução de *Conversazione*, fez as seguintes observações:

“A resposta emotiva do tradutor ao texto pode apresentar maior ou menor grau de envolvimento com a obra e o autor. Esse grau de envolvimento é altamente responsável pela qualidade do produto de chegada”.

No caso de *Erica* meu envolvimento com o texto – como acabei de dizer – foi muito forte, arrebatador mesmo, mas não foi objeto de análise, como fez Lucia Guidicini para a tradução de *Conversazione*. Naquela ocasião, entre outros motivos,

eu alegava que envolvimento tão forte não permitiria uma análise, pois não havia o necessário distanciamento entre texto e tradutor, mas esperava que o envolvimento tivesse contribuído de modo favorável à “qualidade do texto de chegada”.

São também daquela ocasião as seguintes considerações a respeito da minha tradução de *Erica* para a língua portuguesa:

*“Além da empatia com o texto, do conhecimento das duas línguas (o italiano como língua materna e o português como língua aprendida) e um conhecimento direto dos aspectos sócio-culturais do mundo referido pelo texto original como do mundo ao qual o texto traduzido se destina, eu contava, para enfrentar este trabalho, com uma razoável experiência no campo da tradução. Minha experiência anterior quanto à tradução do italiano diz respeito a obras ligadas às ciências humanas e sociais (geografia e antropologia) aos quais se somara a experiência com textos de poética (os ensaios de Ungaretti). E foi talvez a tradução dos ensaios de Ungaretti, um verdadeiro **tour de force** realizado juntamente com Lucia Wataghin, a me incentivar a enfrentar uma tradução literária como é a de Erica: Com efeito, se a tradução de uma obra científica exige basicamente uma correta interpretação do texto original e uma clareza ao traduzi-lo, permitindo que a ela tenha acesso nova ordem de leitores, devendo portanto a linguagem satisfazer sua função comunicativa (embora não desprezando a estética), num texto literário a recriação da linguagem expressiva nos coloca numa luta corpo a corpo com a palavra, que de meio se torna fim. E se torna busca tormentosa, em que o texto, além de ‘traduzir’ a idéia do autor, está às voltas com o estilo, que, se secundário numa obra científica, possui aqui papel de primeiro plano”.*

Além disso, eu fazia referência à dificuldade particular em traduzir um autor como Vittorini, pelas inovações por ele realizadas na língua italiana, através de uma particular construção sintática, de um acentuado recurso à iteração, do estilo nominativo, de processos analógicos e sinestésicos, de um ritmo que marca de modo inconfundível seu escrever, mas

que nem sempre tinham resultado satisfatório na tradução, se seguidos “fielmente”, fazendo-me sentir a necessidade de buscar soluções, mais apropriadas à língua portuguesa.

Assim, terminada uma primeira tradução, resolvi colocá-la de lado e recorrer aos estudos teóricos sobre tradução, tendo sido fundamentais nesse momento os magníficos ensaios de José Paulo Paes, e, fato ainda mais interessante, as próprias palavras de Vittorini. Indagado certa vez sobre a possibilidade de se reproduzir o movimento criativo do qual uma obra nasceu, Vittorini, cuja atividade de tradutor foi muito importante na Itália, respondeu:

“Claro que é possível. Mas se da preocupação de reproduzir o movimento criativo do autor não nascer um movimento criativo que seja do próprio tradutor, a obra traduzida não conseguirá viver como se fosse original”. E acrescentava: “[...] é preferível uma tradução infiel e viva a uma fiel e morta”.

Foi com esse ideal que voltei a rever a tradução, com o desejo de trazer sim aquele mundo distante, com sua carga de estranheza (de italianidade) pela manutenção daqueles aspectos que determinam a atmosfera do ambiente original, mas numa linguagem que fosse o mais possível natural à língua portuguesa, a seu ritmo, a seu som. Naquela ocasião eu ainda dizia, a propósito da tradução:

“Talvez o texto de chegada conserve o ‘sotaque’ da língua de origem. E se assim for, será porque, embora buscando no texto traduzido ‘fazer nascer um movimento criativo que seja próprio do tradutor’, não me é possível, como tradutor, não trazer no texto aquele substrato (lingüístico e cultural) que é o mesmo do autor. E isto é parte fundamental do envolvimento emotivo”.

Isto em 1994, quando a tradução de *Erica* foi apresentada para defesa de Dissertação de Mestrado e aprovada, com

várias sugestões que foram cuidadosamente anotadas e colocadas na gaveta, junto com a própria *Érica*, com a intenção, mais cedo ou mais tarde, de voltar ao texto e rever, mais uma vez, a tradução.

E a ocasião, finalmente, se deu pela sugestão de Mariarosaria Fabris de publicar *Érica e seus irmãos* na coletânea “Letras Italianas”, por ela coordenada para a Berlendis & Vertecchia Editores. Animada com esta oportunidade de levar esta obra de Vittorini ao conhecimento de um público maior, voltei a *Érica* com paixão renovada, envolvendo-me numa nova aventura, com o texto traduzido. Voltei às palavras escritas então e senti meu próprio sotaque italiano, que naquela ocasião não podia sentir, e percebi como tinha sido saudável me afastar do texto durante esses anos, não só por poder agora incorporar as observações então feitas, mas também relacionar-me com ele tendo adquirido um domínio maior do português, como língua literária, que justamente com *Érica* começara.

Isto não significou, no entanto, não ter mais dúvidas ou achar ter encontrado a solução definitiva e insubstituível, pois ao contrário tornou-se mais claro para mim como um texto possa ser infinito, e infinitos os modos de traduzi-lo. E se é verdade que nesta tradução de *Erica* há palavras ou frases que desde o começo vieram do jeito que estão, outras colocaram o árduo problema da escolha entre múltiplas possibilidades, e são o resultado de uma luta “corpo a corpo”, sem nem sempre ter a certeza de ter feito a melhor escolha.

Neste sentido foi fundamental uma leitura final do texto por parte de Mariarosaria Fabris, cuja intervenção permitiu verificar aspectos da tradução que me haviam escapado, achar soluções para dúvidas das quais eu não conseguia sair, sugerir certas soluções mais apropriadas à língua portuguesa, vencendo as últimas resistências de minha “fidelidade” (traduzir o sonoro “*biondi boschi*”, que o “bosques louros” não conseguia reproduzir, por “bosques dourados”, mais nosso),

tirar do texto certas especificações culturais que necessitariam de nota de rodapé, sem no entanto nada subtrair à “atmosfera” do texto vittoriniano (colocar “Damas de Caridade” em vez de “Damas de San Vincenzo”, “sol de veranico” em lugar de “verão de San Martino”, “cubinhos de carne” em vez de “cubinhos Liebig”...).

Ao receber as provas do texto que veio da editora, já com a paginação, a capa, as ilustrações etc., senti, ao reler as páginas de *Érica*, um prazer grande e novo, como se eu estivesse lendo pela primeira vez este romance, e ao mesmo tempo um prazer semelhante ao que experimentamos ao ouvir as notas conhecidas de uma velha e amada melodia, ou ao prazer de quando, crianças, escutávamos as palavras das fábulas tantas vezes ouvidas, como se fosse sempre a primeira vez.

Será, isso, ter conseguido trazer *Érica*, de fato, realmente viva, para o universo da língua portuguesa?

ABSTRACT: *Introducing Erica e i suoi fratelli to the Brazilian lectors, I present also my own translation of this novel by Elio Vittorini.*

Keywords: *Italian literature, novel, Elio Vittorini, Erica e i suoi fratelli, literary translation.*

Traduções

EUROPA DE MOSCO

(tradução de Fabricio Possebon*)

INTRODUÇÃO

O período helenístico (330 a.C. – 30 a.C.) começa, aproximadamente, com a morte de Alexandre, rei da Macedônia e divulgador da cultura grega por todo o oriente médio, e termina com a invasão romana, que transformou a Grécia em colônia. Tal período é entendido, normalmente, como decadência, já que a Grécia perde, em grande medida, a sua liberdade face ao domínio estrangeiro.

Parece, então, haver um reconhecimento de que a fase áurea já havia terminado e que era necessário um esforço para conservação do patrimônio existente. Grandes bibliotecas são construídas, muitos textos são estudados e copiados, elaboram-se exegeses, enfim, a cultura grega não apresentará mais tantas novidades quantas foram as dos períodos clássico e arcaico. É o momento da repetição, do reaproveitamento e desenvolvimento dos temas já existentes, da alusão e da valorização do passado, às vezes sob a forma de humor.

Nesse contexto é que vamos encontrar Mosco de Siracusa, um poeta do segundo século a.C.. Pouco se sabe de sua vida, mas há referências de que tenha sido aluno de Aristarco.

Sua obra remanescente é constituída de apenas quatro poemas: *Eros fugitivo* (Ἔρωσ δραπέτης), *Canto fúnebre em hon-*

(*) Mestre em Letras Clássicas pela FFLCH-USP.

ra a Bion (Ἐπιτόπιος Βίωνος), *Mégara* (Μέγαρα) e *Europa* (Εὐρώπη). Mosco se inclui entre os autores do estilo bucólico e pastoral, cujo principal representante é Teócrito. De fato, é bastante discutida a autoria das obras tanto de Mosco quanto de Teócrito.

O poema *Europa* foi composto no dialeto jônico, em hexâmetros, ou seja, no metro épico, no qual foram escritas as grandes epopéias do período arcaico: *Ilíada* e *Odisséia* de Homero e *Teogonia* e *Trabalhos e Dias* de Hesíodo. Mosco se vale não apenas do metro épico, mas também dos epítetos, das fórmulas, do vocabulário e dos temas épicos, embora sua composição seja bucólica.

Como exemplo de sua destreza na arte poética, damos a transcrição do verso 166, destacando as aliterações e a estrutura:

kaí Kronide tékna tíkte kaí autíka gíneto méter.
 k k k k k k
 í í í í
 t t t t t t

O verso se divide em duas partes, cada uma principian- do com a conjunção kaí (“e”) e tendo quatro palavras, respec- tivamente: um monossílabo, um trissílabo e dois dissílabos. Portanto, um verso bem equilibrado.

Nossa tradução, evidentemente, não consegue recupe- rar toda a beleza do original. Que sirva, todavia, de incentivo ao estudo da língua grega.

ΜΟΣΧΟΥ ΕΥΡΩΠΗ

- Εὐρώπη ποτὲ Κύπρις ἐπὶ γλυκὺν ἦκεν ὄνειρον.
 Νυκτὸς ὅτε τρίτατον λόχος ἴσταται, ἐγγύθι δ' ἠώς,
 ὕπνος ὅτε γλυκίων μέλιτος βλεφάροισιν ἐφίζων
 λυσιμελῆς πεδόα μαλακῶ κατὰ φέα δεσμῶ,
 5 εὕτε καὶ ἀτρεκέων ποιμαίνεται ἔθνος ὀνείρων,
 τῆμος ὑπωροφίοισιν ἐνὶ κνώσσουσα δόμοισι
 Φοίνικος θυγάτηρ ἔτι παρθένος Εὐρώπεια
 ᾤσατ' ἠπείρους δοιὸς περὶ εἶο μάχεσθαι,
 Ἄσιδα τ' ἀντιπέρην τε · φυὴν δ' ἔχον οἶα γυναῖκες.
 10 Τῶν δ' ἡ μὲν ξείνης μορφήν ἔχεν, ἡ δ' ἄφ' ἐώκει
 ἐνδαπίη, καὶ μᾶλλον ἐῆς ἄπερ ἴσχετο κούρης,
 φάσκεν δ' ὡς μιν ἔτικτε καὶ ὡς ἀτίτηλέ μιν αὐτή.
 Ἡ δ' ἑτέρη κρατερῆσι βιωμένη παλάμησιν
 εἴρυνεν οὐκ ἀέκουσαν, ἐπεὶ φάτο μόρσιμον εἶο
 15 ἐκ Διὸς αἰγιόχου γέρας ἔμμεναι Εὐρώπειαν.
 Ἡ δ' ἀπὸ μὲν στρωτῶν λεχέων θόρε δειμαίνουσα,
 παλλομένη κραδίην τὸ γὰρ ὡς ὕπαρ εἶδεν ὄνειρον.
 Ἐζομένη δ' ἐπὶ δηρὸν ἄκην ἔχεν, ἀμφοτέρας δέ
 εἰσέτι πεπταμένοισιν ἐν ὄμμασιν εἶχε γυναῖκας.
 20 Ὅψε δὲ δειμαλέην ἀνεεῖκατο παρθένος αὐδὴν ·
 “Τίς μοι τοιόδε φάσματ' ἐπουρανίων προΐηλεν ;
 Ποῖοί με στρωτῶν λεχέων ὑπερ ἐν θαλάμοισιν
 ἠδὲ μύλα κνώσσουσαν ἀνεπτόησαν ὄνειροι ;
 Τίς δ' ἦν ἡ ξείνη, τὴν εἶσιδον ὑπνώουσα ;
 25 Ὡς μ' ἔλαβε κραδίην κείνης πόθος, ὡς με καὶ αὐτή
 ἀσπασίως ὑπέδεκτο καὶ ὡς σφετέρην ἴδε παῖδα.
 Ἄλλά μοι εἰς ἀγαθὸν μάκαρες κρήνειαν ὄνειρον.”
 Ὡς εἰποῦσ' ἀνόρουσε, φίλας δ' ἐπεδίξεθ' ἐταίρας
 ἠλικας οἰέτεας θυμήρεας εὐπατερείας,
 30 τῆσιν ἀεὶ συνάθυρεν, ὅτ' ἐς χορὸν ἐντύνοιτο,
 ἢ ὅτε φαιδρύνοιτο χροὰ προχοῆσιν ἀναύρων,
 ἢ ὅπότε ἐκ λειμῶνος εὐπνοα λείρι' ἀμέργοι.
 Αἶ δέ οἱ αἶψα φάανθεν · ἔχον δ' ἐν χερσὶν ἐκάστη
 ἀνθοδόκον τάλαρον · ποτὶ δὲ λειμῶνας ἔβαινον

- 35 ἄγγιόλους, ὅθι τ' αἰὲν ὀμιλαδὸν ἠγερέθοντο
 τερπόμεναι ῥοδέῃ τε φυῆ καὶ κύματος ἠχῆ.
 Αὐτὴ δὲ χρύσειον τάλαρον φέρεν Εὐρώπεια
 θηητόν, μέγα θαῦμα, μέγαν πόνον Ἕφαιστοιο,
 ὃν Λιβύῃ πόρε δῶρον, ὅτ' ἔς λέχος Ἐννοσιγαίου
- 40 ἦεν · ἡ δὲ πόρεν περικαλλεῖ Τηλεφάσση,
 ἦτε οἱ αἵματος ἔσκεν · ἀνύμφω δ' Εὐρωπεῖη
 μήτηρ Τηλεφάσσησσι περικλυτὸν ἄπασε δῶρον.
 Ἐν τῷ δαίδαλα πολλὰ τετεύχατο μαρμαίροντα.
 Ἐν μὲν ἔην χρυσοῖο τετυγμένη Ἰναχίς Ἰώ
- 45 εἰσέτι πόρτις ἐοῦσα, φυὴν δ' οὐκ εἶχε γυναίην.
 Φοιταλέη δὲ πόδεσσιν ἐφ' ἄλμυρὰ βαῖνε κέλευθα
 νηχομένη ἰκέλη · κυάνου δ' ἐτέτυκτο θάλασσα.
 Δοιοὶ δ' ἔστασαν ὑφοῦ ἐπ' ὀφρύος αἰγιαλοῖο
 φῶτες ἄολλήδην, θηεῦντο δὲ ποντοπόρον βοῦν.
- 50 Ἐν δ' ἦν Ζεὺς Κρονίδης ἐπαφάμενος ἡρέμα χερσὶ
 πόρτιος Ἰναχίης, τὴν δ' ἑπταπόρῳ παρὰ Νείλω
 ἐκ βοῶς εὐκεράσιο πάλιν μετὰμειβε γυναῖκα.
 Ἀργύρεος μὲν ἔην Νείλου βόος, ἡ δ' ἄρα πόρτις
 χαλκείη, χρυσοῦ δὲ τετυγμένος αὐτὸς ἔην Ζεὺς.
- 55 Ἀμφὶ δὲ δινήεντος ὑπὸ στεφάνῃν τάλαιοιο
 Ἑρμείης ἤσκητο · πέλας δὲ οἱ ἐκτετάνυστο
 Ἄργος ἀκοιμήτοισι κεκασμένος ὀφθαλμοῖσι.
 Τοῖο δὲ φοινήεντος ἀφ' αἵματος ἐξανέτελλεν
 ὄρνις ἀγαλλόμενος πτερύγων πολυανθεῖ χροίῃ ·
- 60 ταρσὰ δ' ἀναπλώσας, ὡσεῖτε τις ὠκύαλος νηῦς,
 χρυσείου τάλαιοιο περίσκεπε χεῖλεα ταρσοῖς.
 Τοῖος ἔην τάλαρος περικαλλέος Εὐρωπεΐης.
 Αἰ δ' ἐπεὶ οὖν λειμώνας ἐς ἀνθεμόεντας ἵκανον,
 ἄλλη ἐπ' ἀλλοίοισι τότε ἄνθεσι θυμὸν ἔτερπον.
- 65 Τῶν ἢ μὲν νάρκισσον ἐϋπνοον, ἡ δ' ὑάκινθον,
 ἡ δ' ἴον, ἡ δ' ἔρπυλλον ἀπαίνυτο · πολλὰ δ' ἔραζε
 λειμώνων ἑαροτρεφέων θαλέθεσκε πετηλά.
 Αἰ δ' αὖτε ξανθοῖο κρόκου θυόεσσαν ἔθειραν
 δρέπτον ἐριδμαίνουσαι · ἀπὸρ μεστήσιν ἀνασσα

- 70 ἄγλαϊην πυρσοῖο ῥόδου χεῖρεσσι λέγουσα
οἶά περ ἐν Χαρίτεσσι διέπρεπεν Ἐφρογένεια.
Οὐ μὲν δηρὸν ἔμελλεν ἐπ' ἄνθεσι θυμὸν ἰαίνειν,
οὐδ' ἄρα παρθενίην μίτρην ἄχραντον ἔρυσθαι.
Ἦ γὰρ δὴ Κρονίδης ὥς μιν φράσαθ' , ὥς ἐόλητο
- 75 θυμὸν ἀνωῖστοισιν ὑποδηθεὶς βελέεσσι
Κύπριδος, ἧ μούνη δύναται καὶ Ζῆνα δαμάσσαι.
Δὴ γὰρ ἀλευόμενός τε χόλον ζηλήμονος Ἡρῆς
παρθενικῆς τ' ἐθέλων ἀταλὸν νόον ἐξαπατήσαι
κρύψε θεὸν καὶ τρέψε δέμας καὶ γείνετο ταῦρος,
- 80 οὐχ οἶος σταθμοῖς ἐνιφέρβεται, οὐδὲ μὲν οἶος
ᾧλκα διατμήγει σύρων εὐκαμπὲς ἄροτρον,
οὐδ' οἶος ποιμνῆς ἐπιβόσκεται, οὐδὲ μὲν οἶος
ὑσπληγγι δμηθεὶς ἐρύει πολύφορτον ἀπήνην.
Τοῦ δὴ τοι τὸ μὲν ἄλλο δέμας ξανθόχροον ἔσκε,
- 85 κύκλος δ' ἀργύφεος μέσσω μάρμαιρε μετώπῳ,
ὄσσε δ' ὑπογλαύσσεσκε καὶ ἴμερον ἀστρόπτεσκεν ·
ἴσα τ' ἐπ' ἀλλήλοισι κέρα ἀνέτελλε καρῆνον
ἄντυγος ἡμιτόμου κεραῆς ἅτε κύκλα σελήνης.
Ἦλυθε δ' ἐς λειμῶνα καὶ οὐκ ἐφόβησε φαανθείς
- 90 παρθενικῶς, πάσησι δ' ἔρωσ γενετ' ἐγγυὺς ἰκέσθαι
ψαῦσαί θ' ἴμερτοῖο βοός, τοῦ γ' ἄμβροτος ὀδμή
τηλόθι καὶ λειμῶνος ἐκαίνυτο λαρὸν αὐτμήν.
Στῆ δὲ ποδῶν προπάραιθεν ἀμύμονος Εὐρωπείης
καὶ οἱ λιχμάζεσκε δέρην, κατέθελγε δὲ κούρην.
- 95 Ἦ δὲ μιν ἀμφαφάσσκε καὶ ἡρέμα χεῖρεσιν ἀφρόν
πολλὸν ἀπὸ στομάτων ἀπομόργνυτο καὶ κύσε ταῦρον.
Αὐτὰρ ὁ μειλίχιον μυκήσατο · φαῖό κεν ἀύλοῦ
Μυγδονίου γλυκὺν ἦχον ἀνηπύοντος ἀκούειν.
Ἦ κλάσε δὲ πρὸ ποδοῖιν, ἐδέρκετο δ' Εὐρώπειαν
- 100 ἀυχέν' ἐπιστρέψας καὶ οἱ πλατὺ δείκνυε νῶτον.
Ἦ δὲ βαθυπλοκάμοισι μετέννεπε παρθενικῆσι ·
“Δεῦθ' , ἐτάραι φίλια καὶ ὁμήλικες, ὄφρ' ἐπὶ τῷδε
ἐζόμεναι ταύρῳ τερπάμεθα · δὴ γὰρ ἀπάσας
νῶτον ὑποστορέσας ἀναδέξεται, οἶά τ' ἐνήης

- 105 πρηϋς τ' εἰσιδέειν καὶ μείλιχος, οὐδέ τι ταύροις
 ἄλλοισιν προσέοικε · νόος δέ σι ἦϋτε φωτός
 αἴσιμος ἀμφιθέει, μούνης δ' ἐπιδεδύεται αὐδῆς.”
 Ὡς φαμένη νώτοισιν ἐφίζανε μειδιώσασα,
 αἶ δ' ἄλλαι μέλλεσκον · ἄφαρ δ' ἀνεπήλατο ταῦρος,
- 110 ἦν θέλεν ἀρπόξας · ὠκύς δ' ἐπὶ πόντον ἵκανε.
 Ἡ δὲ μεταστρεφθεῖσα φίλας καλέεσκεν ἐταίρας,
 χεῖρας ὀρεγνυμένη · ταῖ δ' οὐκ ἐδύναντο κιχάνειν.
 Ἀκτάων δ' ἐπιβὸς πρόσσω θέεν, ἦϋτε δελφίς
 χηλαῖς ἀβρεκτοῖσιν ἐπ' εὐρέα κύματα βαίνων.
- 115 Ἡ δὲ τότ' ἐρχομένοιο γαληνιαάσκε θάλασσα,
 κήτεα δ' ἀμφὶς ἄταλλε Διὸς προπάροιθε ποδοῖιν,
 γηθόσυνος δ' ὑπὲρ οἶδμα κυβίστεε βυσσόθε δελφίς.
 Νηρεῖδες δ' ἀνέδυσαν ὑπὲξ ἁλός, αἶ δ' ἄρα πᾶσαι
 κητείοις νώτοισιν ἐφήμεναι ἐστιχόωντο.
- 120 Καὶ δ' αὐτὸς βαρύδουπος ὑπεῖρ ἄλα Ἐννοσίγαιος
 κῦμα κατιθύνων ἁλίης ἠγεῖτο κελεύθου
 αὐτοκασιγνήτω · τοὶ δ' ἀμφὶ μιν ἠγερέθοντο
 Τρίτωνες, πόντοιο βαρύθροοι ἀύλητῆρες,
 κόχλοισιν ταναοῖς γάμιον μέλος ἠπύοντες.
- 125 Ἡ δ' ἄρ' ἐφεζομένη Ζητὸς βοέοις ἐπὶ νώτοις
 τῆ μὲν ἔχεν ταύρου δολιχὸν κέρασ, ἐν χερὶ δ' ἄλλη
 εἴρυε πορφυρέην κόλπου πτύχα, ὄφρα κε μή μιν
 δεύοι ἐφελκόμενον πολιῆς ἁλὸς ἄσπετον ὕδωρ.
 Κολπώθη δ' ὄμοισι πέπλος βαθὺς Εὐρωπείης,
- 130 ἴστιον οἶά τε νηὸς, ἐλαφρίζεσκε δὲ κούρην.
 Ἡ δ' ὅτε δὴ γαίης ἀπὸ πατρίδος ἦεν ἀνευθεν,
 φαίνετο δ' οὐτ' ἀκτὴ τις ἁλίρροθος οὐτ' ὄρος αἰπύ,
 ἀλλ' ἄηρ μὲν ὑπερθεν, ἔνερθε δὲ πόντος ἀπείρων,
 ἀμφὶ ἐπαπτήνασα τόσῃν ἀνενεῖκατο φωνήν ·
- 135 “Πῆ με φέρεις, θεόταυρε; Τίς ἔπλεο; Πῶς δὲ κέλευθα
 ἀργαλε' εἰλιπόδεσσι διέρχεαι, οὐδὲ θάλασσαν
 δειμαίνεις; Νηυσὶν γὰρ ἐπίδρομός ἐστι θάλασσα
 ὠκυόλοις, ταῦροι δ' ἁλίην τρομέουσιν ἀταρπόν.
 Ποῖόν σοι ποτὸν ἠδύ, τίς ἐξ ἁλὸς ἔσσει' ἐδωδή;

- 140 Ἦ ἄρα τις θεός ἐσσι · θεοῖς γ' ἐπεικικότα βέζεις.
Οὐθ' ἄλλιοι δελφῖνες ἐπὶ χθονὸς οὔτε τι ταῦροι
ἐν πόντῳ στιχώωσι, σὺ δὲ χθόνα καὶ κατὰ πόντον
ἄτρομος ἄσσεις, χηλαὶ δέ τοί εἰσιν ἑρετμά
Ἦ τάχα καὶ γλαυκῆς ὑπὲρ ἠέρος ὑπόσ' ἀερθεῖς
145 εἵκελος αἰψηροῖσι πετήσεαι οἰωνοῖσιν.
Ἔμμοι ἐγὼ μέγα δὴ τι δυσάμμορος, ἢ ῥά τε δῶμα
πατρὸς ἀποπρολιποῦσα καὶ ἐσπομένη βοῖ τῶδε
ξείνην ναυτιλίην ἐφέπω καὶ πλάζομαι οἴη.
Ἄλλὰ σύ μοι, μεδέων πολιῆς ἄλως Ἐννοσίγαιε,
150 Ἰλαὸς ἀντήσειας, ὃν ἔλπομαι εἰσοράασθαι
τόνδε κατιθύνοντα πλόον προκέλευθον ἐμεῖο.
Οὐκ ἄθεεὶ γὰρ ταῦτα διέρχομαι ὑγρά κέλευθα.”
Ὡς φάτο · τὴν δ' ᾧδε προσεφώνεεν ἠΰκερως βοῦς ·
“Θάρσει, παρθενική, μὴ δείδιθι πόντιον οἶδμα.
155 Αὐτός τοι Ζεὺς εἶμι, κεῖ ἐγγύθεν εἶδομαι εἶναι
ταῦρος · ἐπεὶ δύναμαί γε φανήμεναι ὅττι θέλοιμι.
Σὸς δὲ πόθος μ' ἀνέηκε τόσῃν ἄλα μετρήσασθαι,
ταύρω ἐειδόμενον · Κρήτη δέ σε δέξεται ἤδη,
ἢ μ' ἔθρεψε καὶ αὐτόν, ὅπη νυμφήϊα σεῖο
160 ἔσσεται. Ἐξ ἐμέθεν δὲ κλυτοὺς φητύσεαι υἱας,
οἱ σκηπτοῦχοι ἅπαντες ἐπιχθονίοισιν ἔσονται.”
Ὡς φάτο · καὶ τετέλεστο τά περ φάτο. Φαίνετο μὲν δὴ
Κρήτη, Ζεὺς δὲ πάλιν σφετέρην ἀνελάζετο μορφήν,
λῦσε δὲ οἱ μίτρην, καὶ οἱ λέχος ἐντυον Ἔωραι ·
165 ἢ δὲ πάρος κούρη Ζηνὸς γένετ' αὐτίκα νύμφη
καὶ Κρονίδη τέκνα τίκτε καὶ αὐτίκα γίνετο μήτηρ.

EUROPA DE MOSCO

Cípria, certa vez, enviou a Europa doce sonho.
Quando a terceira parte da noite se erguia, quase aurora,
quando o mais doce sono de mel, pousando nas pálpebras,
relaxante, retém cada um dos olhos com suave amarra

5 e quando a grei de sonhos justos pastoreia,
 nesse momento, dormindo no andar superior,
 Europa, a filha ainda virgem de Fênix,¹
 supôs lutar em torno de si dois continentes:
 Ásia e o continente oposto.² E tinham talhe de mulheres.

10 Uma possuía forma de estrangeira, autóctone
 parecia a outra, mais próxima da jovem,
 e tanto disse que a gerou quanto nutriu.
 A primeira, vencida por violentas mãos,
 a ela, involuntária, protegia e logo disse

15 que a fatal Europa é o dom de Zeus porta-égide.
 Assustada, lançou-se do leito estendido,
 coração agitado. O sonho parecia visão real.
 Sentada longamente em silêncio, ainda retinha
 ambas as mulheres nos olhos concentrados.

20 Enfim a jovem ergueu a voz tímida:
 “Quem dos céus me lançou tal simulacro?
 Que sonhos voariam no aposento, enquanto dormia
 mais docemente no leito estendido?
 Quem era a estrangeira, que dormindo divisei?

25 Tanto o desejo por ela tocou meu coração,
 quanto alegre se mostrou e viu-me sua filha.
 Mas os deuses me levaram a bom sonho”.
 Disse, ergueu-se e buscou companheiras amigas,
 da mesma idade, coetâneas, alegres, filhas de pai ilustre.

30 Com elas sempre brincava, quando se preparava ao coro,
 ou quando se banhava na foz dos rios,
 ou quando colhia odoríficos lises nos prados.
 Rápido surgiram e cada uma possuía em mãos
 florido cesto e foram aos prados próximos.

35 Ali sempre se reuniam em bandos,
 prazerosas com o odor da rosa e o som da onda.

⁽¹⁾ Filho de Agenor.

⁽²⁾ O continente oposto é a Europa. Nesse passo não há menção do nome.

A própria Europa portava dourado cesto,
admirável, grã maravilha, grã obra de Hefesto,
que deu como dom a Líbia, quando ela foi
40 ao leito do Treme-terra.³ Ela a deu à belíssima
Telefaassa,⁴ sua consangüínea. À solteira Europa
mãe Telefaassa regalou o ilustre dom,
no qual erigiram-se muitos ornatos cintilantes.
E estava erigido, em ouro, Io de Ínaco,⁵
45 ainda bezerra, sem forma feminina.
Com pés errantes ia por salgada senda,
semelhante a nadadora. E o mar escurecia.
Na borda da colina estavam duplos heróis,
face a face, e contemplavam o boi nadador.
50 E estava Zeus Cronida, tocando tranqüilo com as mãos
a bezerra de Ínaco. No Nilo de sete fozes, de novo,
transformava-a de vaca de belo corno em mulher.
Em prata a fonte do Nilo, em bronze a bezerra
e em ouro estava erigido o próprio Zeus.
55 Em volta do cesto circular Hermes
pôs o diadema. E próximo jazia
Argos, ornado de olhos vigilantes.
De seu sangue vermelho erguia
um pássaro coberto de asas multifloridas.
60 Como uma nau ligeira, tendo movido remos,
revestia-se de remos as bordas do cesto dourado.
Tal era o cesto da belíssima Europa.
E elas logo partiram aos prados floridos
e então alegravam o coração com outras flores.

⁽³⁾ Epíteto de Posídon.

⁽⁴⁾ O cesto dourado foi confeccionado por Hefesto e dado a Líbia, por ocasião do casamento desta com Posídon, o Treme-terra. Líbia, por sua vez, deu-o como presente à sua irmã Telefaassa, mãe de Europa. O trecho entre os versos 43 a 61 encerram a descrição do cesto.

⁽⁵⁾ Uma das cenas estampadas no cesto é o mito de Io, filha de Ínaco, que foi transformada em bezerra por causa do ciúme de Hera. Zeus, no Egito, devolveu-lhe a forma original. A outra cena refere-se ao cão Argos.

65 Levavam odorífico narciso, jacinto,
violeta e serpilho. Por terra muitas
pétalas florescia nos prados primaveris.
O tufo aromático de açafrão amarelo
disputando colheram. Mas é a princesa, com mãos
70 cheias de rosa vermelha, que alegre diz
que Afrogenia⁶ se distinguia das Graças.
Não longamente irá acalmar o ânimo com flores,
nem proteger a pura virginal cintura.
O Cronida tanto a desejou quanto foi enganado
75 no ânimo, domado por inopinados dardos
de Cípria. Só ela pode domar Zeus.
Evitando a cólera da ciumenta Hera,
querendo ludibriar a inteligência ingênua da jovem,
ocultou a divindade, trocou o corpo e tornou-se touro,
80 mas que não pasta em estábulos, que não
abre sulco arrastando o curvo arado,
que não se alimenta com o rebanho, que não
puxa o pesadíssimo carro, domado por arreo.
De fato, seu outro corpo era amarelo,
85 e um círculo branco brilhava no meio da frente,
e os olhos cintilavam e refletiam o desejo
e iguais cornos, lado a lado, erguiam-se da cabeça
quais círculos de chifruda lua, de semicortado disco.
Veio ao prado e tendo surgido não assustou
90 as jovens. Em todas surgiu um desejo de se aproximar,
de tocar o encantador boi. Longe dele, divo odor
também trazia uma agradável brisa no prado.
Parou aos pés da irrepreensível Europa,
lambeu seu colo e encantou a jovem,
95 que o Tateou e tranqüila com as mãos
lhe enxugou muita espuma da boca e beijou o touro,
que logo mugiu melodioso. Dir-se-ia ouvir

⁽⁶⁾ Deusa nascida da espuma, Afrodite.

ressoar o doce som da flauta Migdônia.⁷
Ajoelhou aos pés e olhou Europa,
100 virou o colo e mostrou-lhe o longo dorso.
Ela disse às jovens de longas tranças:
“Eia, companheiras amigas coetâneas, que
sentadas rejubilemos com o touro. A todas
receberá, tendo estendido o dorso. Bom
105 amável e doce, é capaz de compreender. Em nada
assemelha-se a outros touros. A inteligência sábia,
como de homem, circunda-o e só carece de voz”.
Assim disse, sorriu e subiu no dorso,
mas as outras hesitaram. Logo o touro se lançou,
110 tendo pego a escolhida, e rápido foi ao mar.
Ela voltou-se e chamou as companheiras amigas,
estendendo as mãos. Mas não mergulharam ao encontro.
Partindo de Actao, corria avante, como um delfim
seguindo por vagas largas com secas barbatanas.
115 O mar, então, com a marcha se acalmou.
Em torno cetáceos saltavam aos pés de Zeus,
alegre delfim na vaga cambalhotava do fundo.
Nereidas emergiram do mar. Logo todas
se alinharam sentadas nos dorsos dos cetáceos.
120 O próprio mugente Treme-terra, pelo mar,
dirigindo a vaga da senda marinha, seguiu
o próprio irmão. Em torno seguiram
os Tritões, flautistas do mar altissonante,
ressoando nupcial canto com longas conchas.
125 E ela, sentada no dorso bovino de Zeus,
segurava o longo chifre do touro. A outra mão
puxava o púrpuro vestido do ventre, que
a imensa água do mar cinzento não a molhasse.
A densa túnica no ombro de Europa inflou-se,
130 qual vela de nave, e tornou a jovem leve.
Quando estava distante da terra pátria,

⁽⁷⁾ Migdônia: frígia.

- brilhava não ressoante costa, nem escarpado monte,
 mas bruma encima e mar infindável embaixo.
 Olhando em volta de si, ergueu tal voz:
- 135 “Onde me levas, divo touro? quem te tornaste?
 Como percorres duros cursos com curvo passo,
 e mar não temes? Pois mar é caminho a naus
 ligeiras e touros temem salgada senda.
 Que doce líquido para ti! Qual será o alimento do mar?”
- 140 Logo és algum deus. Ages semelhante a deuses.
 Nem delfins marinhos em terra, nem touros
 no mar se alinham, mas tu, por terra e mar,
 sereno te lançaste. Teus remos são garras.
 Rápido e além da brilhante bruma te ergueste,
- 145 semelhante a expeditas aves voarás.
 Ai! Eu sou muito desditosa. A casa
 paterna abandonei, tendo seguido o boi
 sigo estranha navegação e erro sozinha.
 Mas tu, protetor do mar cinzento, Treme-terra,
- 150 propício poderias me encontrar. Espero ver
 dirigida a travessia, meu percurso.
 Não sem diva ajuda, percorro os úmidos cursos.”
 Disse e respondeu-lhe o boi de belos cornos:
 “Coragem, não temas vaga marinha, ó virgem.
- 155 Sou o próprio Zeus, mesmo que perto pareça
 touro, já que posso me mostrar como quisesse.
 O desejo por ti levou-me a percorrer tal mar,
 em touro transformado. Mas Creta já te receberá,
 que a mim mesmo nutriu, onde teu quarto nupcial
- 160 será. De mim gerarás gloriosos filhos,
 todos na terra serão portadores de cetro.”
 Disse e cumpriu o que disse. Surgiu
 Creta e Zeus novamente tomou sua forma,
 soltou-lhe o cinto e Horas prepararam o leito.
- 165 A jovem diante de Zeus tornou-se logo esposa
 e ao Cronida pariu uma prole e logo tornou-se mãe.

BIBLIOGRAFIA

LEGRAND, E. *Bucoliques Grecs. Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, Divers.* Paris: Les Belles Lettres, 1953, tomo II.

APRESENTANDO CESARE RUFFATO

em tradução de Mariarosaria Fabris*

Médico e docente de Radiologia e Radiobiologia, Cesare Ruffato nasceu em San Michele delle Badesse (Pádua – Itália), em 1924. Estreou como poeta em 1960, com Tempo senza Nome. A esse primeiro livro, seguiram-se numerosas publicações em italiano e em vêneto, até as recentes Etica Declive (1996), Scribendi Licentia (1998), Saccade (1999) e Sinopsie (2002). Suas composições foram traduzidas em várias línguas, inclusive em português. Poesie scelte/Poesias escolhidas (1997) apresenta uma seleção de suas obras ao público lusófono. Outras traduções de suas poesias em português foram publicadas em Cult-Revista Brasileira de Literatura, em Cadernos de Literatura em Tradução e em Itinerários-Revista de Literatura. Cesare Ruffato é também tradutor: verteu do latim para o italiano o Liber Medicinalis, de Quintus Serenus Sammonicus, e, atualmente, está se dedicando à tradução em italiano de poesias de Sá de Miranda.

FANTASIA DELL'ANIMA**

I

Il cieco lascia andare raffinati
impulsi, il cane fedele tira via
giusto nella città di mare
con fanciulle di saliva dolce

FANTASIA DA ALMA

O cego deixa escapar refinados
impulsos, o cão fiel se arranca
justo na cidade à beira-mar
com moças de saliva doce

(*) Professora aposentada do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP.

(**) As oito poesias de Cesare Ruffato, traduzidas para este número de *Língua e Literatura*, fazem parte do volume *Saccade*, publicado em dezembro de 1999. Para a tradução aqui apresentada, no entanto, preferiu-se trabalhar com a primeira versão dessas composições, que permanece inédita.

e guizzi luciferini. Il risveglio
 scoppia vuoti e luci incoerenti.
 I cent'occhi interni anche nel sonno
 addestrano i limiti del pensiero
 a sfiorare mondo discosto
 e privato
 insieme, spettro inesorabile nero
 dei più dilatati accenti.

e lampejos luciferinos. O despertar
 explode vácuos e luzes incoerentes.
 Cem olhos internos mesmo no sono
 treinam os limites do pensamento
 para roçar mundo à parte e ao mes-
 mo tempo
 próprio, espectro inexorável, negro
 dos mais dilatados acentos.

II

Già nell'infanzia gli avamposti
 avvitano
 tentoni curiosi sospetti e feticci

 al senso lato dell'oscurità.
 L'incessante avventura suona
 una triste
 iperestesia fra gli alberi di
 paesaggio
 rovesciato una galleria di posizioni
 del corpo. Ogni parte dell'essere
 fende senza spruzzi i liquamina
 della vita la fantasia intensa
 dell'anima.

Já na infância postos avançados
 atarraxam
 às cegas curiosas suspeitas e feti-
 ches
 ao sentido lato da escuridão.
 A incessante avventura toca
 uma triste
 hiperestesia entre árvores de
 paisagem
 virada, uma galeria de posições
 do corpo. Cada parte do ser
 fende sem respingos os liquâmenes
 da vida a fantasia intensa
 da alma.

III

Rincorre le curve paterne nei
 barlumi
 di coni e bastoncelli bene gli viene
 lo sguardo muto oltre il cielo
 e il mare una festa d'altra era
 e sostanza. Ciò che non ha avuto
 o ha smarrito pertiene al regno
 delle luci ed è solo dei vedenti
 con le pietre preziose dell'anima.

Persegue as curvas paternas nos
 vislumbres
 de cones e bastonestes, lhe convém
 o olhar mudo além do céu
 e o mar uma festa de outra era
 e substância. O que não teve
 ou perdeu pertence ao reino
 das luzes e só é dado aos videntes
 com as pedras preciosas da alma.

IV

In primavera l'orologio della mente
scintilla verso il sole labirinto
di impercettibili gemme
il bimbo d'avorio nel letto materno
la malinconia del sembiante negato
il ritmo scombinato dell'acqua
invisibile, estraneo agli istinti
dell'attuale società lunga fila
di bocche e membra dai sogni
superbi tutta nervi scoperti
e paludamenti narcisi.

Na primavera o relógio da mente
cintila para o sol labirinto
de imperceptíveis gemas
a criança de marfim no leito materno
a melancolia do semblante negado
o ritmo desencontrado da água
invisível, estranho aos instintos
da atual sociedade, longa fila
de bocas e membros de sonhos
soberbos toda nervos expostos
E ornamentos narcíseos.

V

Nella maschera pruriginosa
dell'estate
equilibra con radar in mito
gli indizi singolari gli idoli
delle riconfigurazioni i passi
più bui.
La retina memoriale misura
differenze
eccellenti organizza la bussola
acustica, l'enigma dell'intorno
affettivo, il pensiero immaginato.
In gesti retorici congela l'idea
dell'inverno glabro sovente
si sente nuda preda.

Na máscara pruriginosa
do verão
equilibra de radar em mito
os indícios singulares, os ídolos
das reconfigurações, os passos
mais obscuros.
A retina memorial mensura
diferenças
excelentes, organiza a bússola
acústica, o enigma do entorno
afetivo, o pensamento imaginado.
Em gestos retóricos congela a idéia
do inverno glabro, a miúdo
se sente desnuda presa.

VI

Nel silenzio ottico abbacinante
può intuire tratti felpati
dell'orizzonte
lo sguardo patetico della lente
universale
può muovere con specillo
rabdomante

No silêncio óptico ofuscante
pode intuir traços felpudos
do horizonte
o olhar patético da lente
universal
pode mover com tenta
rabdomante

la storia di reliquie pietre
 papille intatte che sanno
 più di quanto il volto traduca
 un mondo di nuova
 antropologia.

a história de relíquias pedras
 papilas intactas que sabem
 mais do que o rosto traduz
 de um mundo de nova
 antropologia.

VII

Il viaggio stereotipo dal giardino
 al campo alla selva di stelle
 trabocca scale musicali
 fantastica le mani saccadiche
 ad altre forme di privilegiata
 autonomia che reinventa sempre
 straniata geografia e più
 amabile il plastico familiare.

A viagem estereótipo do jardim
 ao campo, à selva de estrelas
 transborda escalas musicais
 fantasia mãos sobressaltadas
 e outras formas de privilegiada
 autonomia que reinventa sempre
 estranha geografia e mais
 amável o molde familiar.

VIII

La monotona risonanza striscia
 i passi spaziati i tacchi
 più alti
 i polpastrelli leggono i
 prodigi
 della natura in forme
 agenti e pazienti
 inattese, la riva rimbalza
 nell'acqua
 parole indovinate.
 Concentro emulazione
 onde note con più suono
 perfeziono la scena sospesa.

A monótona ressonância raspa
 nos passos espaçados, nos saltos
 mais altos
 as pontas dos dedos lêem os
 prodígios
 da natureza em formas
 agentes e pacientes
 inesperadas, a orla resvala
 na água
 palavras adivinhadas.
 Concentro emulação
 com notas de mais som
 aperfeiço a cena suspensa.

POEMAS DE CLAUDIO DANIEL

(tradução de Jesús J. Barquet*)

SOBRE O AUTOR:

Claudio Daniel, pseudônimo de Claudio Alexandre de Barros Teixeira, nasceu em 1962, em São Paulo. Poeta e tradutor, publicou os livros de poesia *Sutra* (São Paulo: João Scortecci, 1992), *Yumê* (São Paulo: Ciência do Acidente, 1999) e, em parceria com Luiz Roberto Guedes, *Geometria da água & outros poemas* (São Paulo: Memorial da América Latina, 2000), com traduções do poeta cubano José Kozer. O livro *A sombra do leopardo* permanece inédito.

SOBRE O TRADUTOR:

Jesús J. Barquet nasceu em 1953, em Havana, Cuba. Como poeta publicou, entre outros, os livros *Sin decir el Mar* (Madrid: Playor, 1981), *Un no rompido Sueño* (Santo Domingo: Punto Creativo, 1994), *El Libro del Desterrado* (Chihuahua: Azar, 1994) e *Naufragios/Shipwrecks* (Las Cruces: Puerto del Sol, 2000). Como ensaísta, publicou *Consagración de La Habana* (Coral Gables: University of Miami) e *Escrituras Poéticas de una Nación* (La Habana: UNEAC, 1999).

(*) Professor do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP.

CANÇÃO DA ÁRVORE DE MIL FOLHAS*

o que exprime
essa esgrima silenciosa
esse pugilato de sombras?
simulacro de suave tigre-de-água e leo dragão-de-vento
flama de branca acácia e de salmão pequeno
que combate no limiar entre a pele e a alma.
o que irradia
esse lento balé de plumas
esse desfile de facas e leques?
dança que traduz em seus passos, hábeis como a pantera
a canção da árvore de mil folhas
que não sabe da língua
mas do coração

[* Nota do autor: *Árvore de mil folhas* e *pugilato de sombras* são expressões que designam o *tuey shou*, série de exercícios para dois praticantes que integra a arte marcial chinesa do tai chi chuan.] (1991, in *Sutra*)

CANCIÓN DEL ÁRBOL DE MIL HOJAS*

¿qué expresa
esta esgrima silenciosa
este pugilato de sombras?
simulacro de suave tigre-de-agua y leonín dragón-de-viento
llama de blanca acacia y salmonete
que combate en el umbral entre la piel y el alma.
¿qué irradia
este lento ballet de plumas
este desfile de abanico y cuchillos?
danza que en sus pasos traduce, hábiles como la pantera,
la canción del árbol de mil hojas
que no sabe de lengua
sino de corazón

[* Nota del autor: *Árbol de mil hojas* y *pugilato de sombras* son expresiones que se refieren al *tuey shou*, serie de ejercicios para dos ejecutantes que integra el arte marcial chino del tai chi chuan.]

MISTÉRIO AMOROSO*

fêmea tão somente
negra quanto água
de cascata irreal

[* Nota do autor: *Mistério amoroso* é uma tradução literal do ideograma chinês que simboliza a afetuosidade, formado por dois signos que representam “mistério”, na parte superior, e um signo que se traduz por “coração”, na parte inferior.] (1989, in *Sutra*)

MISTERIO AMOROSO*

hembra tan única-
mente negra como agua
de cascada irreal

[* Nota del autor: *Misterio amoroso* es una traducción literal del ideograma chino que simboliza el afecto y que está formado por dos signos que representan el “misterio”, en la parte superior, y uno que se traduce como “corazón”, en la parte inferior.]

SUTRA*

para Reginabhen

pálpebras de alfazema
cintilantes luas sem enigma
sob o céu anúbis-tânger-cicatriz
na seda cor-de-nuvem que simula o desejo
serpenteiam formas de dançarina moura
de seios tamarindo e lábios sabor anis
o seu púbis shiva kali irrompe como rosa
cítara que emudece o pensar do amante
e lhe toca o coração
no mais cálido êxtase de santos dervixes
mulher sem álgebra, sem mitologia, sem cabala
ou neurocibernética quântica

a mais-que-perfeita expressão do verbo
 que resume à sua maneira schopenhauer
 os manuscritos de alexandria
 os fabulosos cálculos dos astrônomos
 e os acordes finais de um pianista de blues
 dama feita para mim e o meu desejo de outro
 que em tuas mãos é um leão domesticado
 e no entanto és apenas uma mulher
 deitada no lado esquerdo da cama

[* Nota do autor: *Sutra*, em sânscrito, significa “fio” ou “linha” e designa os textos sagrados do budismo, escritos na forma de aforismos, muitos deles ditados oralmente por um mestre a seus discípulos. No verso “céu-anúbis-tânger-cicatriz” há uma referência ao deus-chacal egípcio, ligado aos ritos fúnebres.] (1991, in *Sutra*)

SUTRA *

para Reginabhen

párpados de alhucema
 cintilantes lunas sin enigmas
 bajo el cielo anubis-tânger-cicatriz
 en la seda color-de-nube que simula el deseo
 serpentean formas de danzarina mora
 de senos tamarindo y labios sabor anís
 su pubis shiva kali irrumpe como rosa
 cítara que enmudece el pensar del amante
 y le llega al corazón
 en el más cálido éxtasis de santos derviches
 mujer sin álgebra, sin mitología, sin cábala
 o neurocibernética cuántica
 la expresión pluscuamperfecta del verbo
 que resume a su manera schopenhauer
 los manuscritos de alejandria
 los fabulosos cálculos de los astrônomos
 y los acordes finales de un pianista de blues

dama hecha para mí y mi deseo de otro
que en tus manos resulta un león domesticado
mientras eres apenas una mujer
acostada en el lado izquierdo de la cama

[* Nota del autor: *Sutra*, en sánscrito, significa “hilo” o “línea” y se refiere a los textos sagrados del budismo, escritos en forma de aforismos, muchos de ellos dictados oralmente por un maestro a sus discípulos. En el verso “ánubis-tánger-cicatriz” hay una referencia al dios-chacal egípcio, vinculado a los ritos fúnebres.]

ZAUBERBUCH*

a Jorge Luis Borges

Todos
os livros
– os Sutras, o Corão,
os Vedas, o Zohar –
são enigmas:
jardins verticais,
rios insubmissos,
listras de mármore possesso;
todas as páginas
– em lâminas de argila,
pele de carneiro,
folhas de papiro
ou rubro ouro esculpido –
são impossíveis,
viscerais,
areia alucinada.
Os livros, Borges,
inventam os leitores
e os nomes
de vales, savanas, estepes
e de amplas avenidas
que ignoramos;

vivemos
essa efêmera realidade
para lermos
suas secretas linhas,
e assim
nossos filhos e netos.
Um dia, porém, os livros
– últimos demiurgos –
desaparecerão,
como o grifo e o licorne
e ler será apenas lenda.

[* Nota do autor: *Zauberbuch*, em alemão, significa “livro de magia”, assim como o termo francês *grimoire*.]. (1993, in *Yumê*)

ZAUBERBUCH*

a Jorge Luis Borges

Todos
los libros
– los Sutras, el Corán,
los Vedas, el Zohar –
son enigmas:
jardines verticales,
ríos insumisos,
listel de mármol poseso;
todas las páginas
– en láminas de barro,
piel de carnero,
hojas de papiro
o encarnado oro tallado –
son imposibles,
viscerales,
arena alucinada.
Los libros, Borges,

crean a sus lectores
y también los nombres
de valles, estepas, sabanas
y amplias avenidas
que no conocemos;
vivimos
esta efímera realidad
para leer
sus líneas secretas,
y así después
nuestros hijos y nietos.
Pero un día los libros
– últimos demiurgos –
desaparecerán,
como los grifos y los unicornios
y leer será sólo leyenda.

[* Nota del autor: *Zauberbuch*, en alemán, significa “libro de magia”, igual que el término francés *grimoire*.]

DE PELE

sua
pele –
prata? não;
pétala; colo
de pássaro;
jade, sim,
luz de jade
nas pupilas;

sob a blusa
organdi
lápiz-lazúli
teus duros
róseos mamilos
de leoparda

encimam
lácteos peitos

que me olham
no escuro;
teus brancos pés
de linho, desnudos
incitam à dança,
ao jogo nupcial
de pele em pele
cimentada;

em sua câmara,
sob a coberta
carmesim, afinal
abrasados,
esqueço de mim,
consumido
em tua chama
vestal: labareda.

(1997, in *Yumê*)

DE PIELSOBRE LA PIEL

su
piel –
plata? no;
pétalo; cuello
de pájaro;
jade, sí,
luz de jade
en las pupilas;

bajo la blusa
lapislázuli

organdí
tus duras
róseas mamilas
de leoparda
coronan
lácteos pechos.

que me observan
en lo oscuro;
tus blancos pies
de lino, desnudos
incitan a la danza,
al juego nupcial
de piel sobre piel
cimentada;

en su alcoba,
bajo la cubierta
carmesí, finalmente
olvidome de mí,
consumido
en tu llama
vestal: llamarada.

SCHOPENHAUER

Água
de nenhum
mar, gema
de extinta mina,
não mais
que o fulgor
de vidros
(cristaleira)
e o viço

de madeira
nova,
lua líquida.
O tempo
lacera
o verde
nos olhos
do gato,
lepra
das flores,
ácido
que corrói
toda cor
ou pele
em escuro
miasma,
peixes
do nada.
Este
é um ofício
doloroso,
uma ópera
ruidosa.
Porém,
tu foste
o tigre.

(1999, in *A sombra do leopardo*)

SCHOPENHAUER

Água
de ninguém
mar, gema
de extinta mina,
nada más
que el fulgor

de vidrios
(cristalera)
y el vigor
de la madera
nueva,
luna líquida.
El tiempo
lacera
el verde
en los ojos
del gato,
lepra
de las flores,
ácido
que corroe
todo color
o piel
en miasma
oscura,
peces
de la nada.
Es
este un oficio
doloroso,
una ópera
ruidosa.
Entretanto,
tú fuiste
el tigre.

SÊNECA

Dor é algo
atroz (fungos
violeta). Água

sonora, vai
de uma a outra
concha, ama-
relece (folha
de trevo) e
cai. Diz então,
em que ilha-
olho-de-chama
– Ítaca, talvez –
vesti-me de pele
desolada,
e padeci, fera
entre feras?
Por que, brutal,
me arrasto
nesta terra?
Para a glória
do Sublime?
Por meus débitos,
hora de decepar
vogais? Cala Sibila,
calam Córdoba
e Roma, sou todo
farelo, e se fecha
a porta do canto.
Que direi a mim,
após celebrar
o rito da memória?

– Bebe o teu vinho
e aceita o universo,
eis o caminho
da iniciação.

(1999, in *A sombra do leopardo*)

SÉNECA

El dolor es algo
atroz (hongos
violeta). Agua
sonora, ve
de una a otra
concha, ama-
rillea (hoja
de trébol) y
cae. Di entonces,
¿en qué isla-
ojo-de-llama
– Ítaca, tal vez –
me vestí de piel
desolada;
y, fiera entre fieras,
padecí?
¿Por qué, brutal,
me arrastro
en esta tierra?
¿Para mayor gloria
del Sublime?
Acaso por mis deudas,
¿hora es ya de mutilar
vocales? Calla, Sibila,
callan Córdoba
y Roma, soy todo
migaja, y se cierra
la puerta del canto.
¿Qué me diré
después de celebrar el rito
de la memoria?

– Bebe tu vino
y acepta el universo,

he aquí el camino de
la iniciación.

A CONSTRUÇÃO DA OBRA ÉPICA, DE ALFRED DÖBLIN

(Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa*)

Em *A Construção da Obra Épica*,¹ Alfred Döblin² tece a gênese da épica moderna, ao refletir sobre as conseqüências da perda da linguagem oral – matéria-prima da épica antiga – na criação literária moderna. Nas palavras de Walter Benjamin, este ensaio é um documento da crise do romance, especialmente do *roman pur*, que se instaura com a reabilitação da literatura épica no começo do século XX.

I

A OBRA ÉPICA FAZ O RELATO DE UMA SUPRA-REALIDADE

Começo por perguntar: o relato é a forma básica do épico? Ou qual é de fato a característica determinante do épico? Conhecemos a do teatro, que é, pelo menos ao que parece, o diálogo.

(*) Professora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP.

(¹) Döblin, Alfred. “Der Bau des epischen Kunstwerks”, in: *Die Neue Rundschau*. Jahrgang IV. Jahrgang der freien Bühne, vol. 1. Berlin/Leipzig, ed. Fischer, 1929, p. 527-551.

(²) Alfred Döblin é escritor alemão (1878-1957), um dos teóricos do Expressionismo, autor de, entre outros, *Berlin Alexanderplatz* e de uma trilogia sobre a conquista da América do Sul intitulada *Amazonas*. Döblin era médico psiquiatra de profissão.

Pego um romance qualquer³ e leio: “Na época em que o coronel Spring von Springenau, depois de uma bem sucedida aposentadoria, se mudava do seu último posto em Rathenow, não para Wiesbaden, como a maioria de seus colegas de profissão, mas para Partenkirchen, Friederike tinha então acabado de fazer dezessete anos. Era primavera, das janelas da casa, em que a família passava a morar, avistavam-se as montanhas bávaras para além dos telhados e, dia após dia, logo no café da manhã, o coronel, diante da mulher e dos filhos, louvava como uma grande sorte poder, ainda em anos vigorosos, mal tinha feito os sessenta, livre de compromissos profissionais, longe da poluição e da apatia da cidade grande, entregar-se à vontade ao desfrute da natureza, como sempre havia desejado desde a juventude.” Não há dúvida que, aqui, se faz algo parecido com um relato. Algo parecido.

Apanho um jornal diário e lá está nas notícias locais: “Acidente de moto com dois funcionários da polícia. Hoje cedo, dois funcionários do posto de polícia da rua Wrangel bateram a moto contra um caminhão de lixo. Um deles, o primeiro sargento de polícia Wichert, de vinte e cinco anos de idade, fraturou a clavícula; o outro, o policial Willy Wolf, de vinte anos, sofreu graves ferimentos na cabeça e teve traumatismo craniano. Ambos foram levados ao hospital em Friedrichshain”. Isto também é um relato, também é feito no imperfeito.⁴ Evidentemente o primeiro relato diferencia-se do segundo pelo fato de que este é um relato verdadeiro, informa o que aconteceu, enquanto o primeiro texto apenas imita um relato. O coronel Spring von Springenau, com certeza, não louvava em todos os cafés da manhã, como uma grande sorte, poder entre-

⁽³⁾ Alfred Döblin refere-se ao romance *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, de Arthur Schnitzler (1862-1931), que acabara de ser publicado (1928) pela editora Fischer.

⁽⁴⁾ Döblin refere-se, é claro, ao tempo verbal do imperfeito usado no texto original em alemão. O tempo verbal do imperfeito alemão nem sempre pode ser traduzido pelo imperfeito do indicativo português, como neste caso, por exemplo.

gar-se agora à natureza e duvido também que Friederike tivesse dezessete anos. Talvez a moça nem se chamasse Friederike e tivesse apenas dezesseis anos. Sem dúvida, são afirmações em que também não acredito, tanto mais que me são apresentadas na forma verbal do imperfeito. Mas isso é uma coisa que todos nós sabemos: que este coronel não louvou logo no café da manhã ter tido uma grande sorte em poder entregar-se à natureza, e qualquer leitor sabe que Friederike absolutamente não tinha dezessete anos, é o próprio autor que assim escreve, e apesar disso - o escritor escreve e nós aceitamos! Qual é realmente o objetivo? O homem não engana ninguém com o seu relato, também não quer enganar; entretanto, imita um relato verdadeiro. Por si só já sou contra imitações; gostaria, no entanto, de atinar com o sentido de uma tal imitação. E também não duvido que alguém sensato e calmo, ao ler na primeira página do jornal notícias do dia, redigidas no imperfeito, perceba, com razão, que, de repente, há no jornal um relato elaborado de maneira semelhante àquela mencionada acima, e que, obviamente, reconheça que a realidade foi prejudicada e que, com razão, considere essa afetação um assunto pueril, um abuso, e evite ler o jornal. O que dizer agora de um relato de romance, onde nem aquele que relata nem aquele que ouve o relato acreditam nele? É uma mentira com papéis divididos. Chamam-me a atenção, dizendo-me que é “arte” e eu já lamento ter que dizer que para mim, antes de mais nada, isso tem as características de uma mentira bem boba. Sopram-me energicamente ao ouvido: você é que é o bobo; no romance apenas se faz de conta que se relata, estamos com o velho Vaihinger,⁵ estamos na esfera do “como se”, em que não há necessidade de acreditar, o espectador no teatro também não acredita;

⁽⁵⁾ Döblin refere-se aqui ao filósofo alemão “positivista idealista” Hans Vaihinger (1853-1933), que se ocupou da problemática da ficção numa obra intitulada *Die Philosophie des Als-ob* (A filosofia do como se), publicada em 1911 e que, em 1927, já se encontrava na 10ª edição.

eventualmente, só as crianças e os camponeses caem nessa; tudo é só aparência, ilusão.

Ouçó tudo isto. É a explicação certa, e aí temos nós em tamanho natural a nossa época pseudo-racionalista imbecilizada (há um racionalismo grandiloqüente, nossa época não é racionalista). Essa explicação através da aparência, da ilusão, do faz de conta, isso torna a literatura fria. Se deve ser considerado arte e forma básica do épico o fato de ambos, autor e leitor, fazerem de conta, e nós, desde o primeiro momento, sabemos disso, então não vale a pena escrever uma sílaba sequer.

Mas a questão da forma do relato é bem outra. Se a senhorita Amalie Lämmerkalb me ler o seu último romance e me contar alguma coisa, não, eu não acredito. Não acredito em nenhuma palavra dessa poetisa. Na realidade, isto está combinado entre nós. Mas como fica a situação quando Homero começa, quando Dante passa pelo inferno, quando Dom Quixote monta o seu cavalo e Sancho Pança o segue de burro? Será que ali também só se relata formalmente? Será?

Os antigos estetas dizem: claro, só se relata formalmente; Dom Quixote não está documentado e é claro que um burro andou pela Espanha; burros atravessam todas as paisagens, em todas as épocas, mas esse burro específico de Sancho Pança também não está documentado.

Mas, o que faz com que esse burro específico seja merecedor de crédito face a todos os outros burros? Cheguei aqui a um ponto bem fulcral. Existe evidentemente, além da esfera dos fatos históricos documentados, uma outra existência ou esfera de existência, passível de ser relatada formalmente e no imperfeito, e tal relato exige de mim, do leitor ou do ouvinte também uma disposição para acreditar, de tal sorte que, nessas circunstâncias, valha novamente a pena escrever, já que agora se estabeleceu de novo entre autor e ouvinte um relacionamento sincero, assente em justificada confiança.

Agora o que eleva um caso inventado qualquer, apresentado em forma de relato, do âmbito do meramente imagi-

nado e escrito a uma esfera verdadeira, àquela do relato especificamente épico, é a exemplaridade do caso e das personagens descritas, das quais se fala em forma de relato. Há aí fortes situações matriciais, situações elementares da existência do ser humano, que são apresentadas em relevo: são comportamentos elementares do ser humano que aparecem nesta esfera e, por já se terem manifestado mil vezes como verdadeiros, podem assim também ser relatados. Sim, essas figuras, que não são idéias platônicas, esse Odisseu, Dom Quixote, o peregrino Dante e essas situações humanas primordiais, no que se refere à primordialidade, à verdade e ao poder testemunhal, estão até acima das verdades comprovadas do cotidiano. E é assim que uma série de figuras, não um grande número, se eleva acima da realidade e, repetidamente, possibilita o poetar.

Não preciso dizer ainda, de modo particular, que atingir essa esfera exemplar e simples é o que separa o artista épico do escritor romântico, cujo trabalho com o romance é uma ocupação honestamente burguesa, utilitária, industrial. Um trabalho que imita a realidade sem penetrá-la, ou mesmo sem transpor algumas superfícies dessa realidade. O artista verdadeiramente produtivo tem que dar dois passos: precisa aproximar-se bem da realidade, de sua concretude, de seu sangue, do seu cheiro, e, depois, tem que transpô-la; este é o seu trabalho específico. O primeiro passo já é o passo de qualquer bom escritor e pode-se constatar que qualquer autor épico é precedido por um bom escritor. Ademais, hoje também há por toda parte, inclusive no âmbito do épico, talentos poéticos bons e sofríveis, mas o escritor que aí se insere é fraco. Assim, naturalmente, nunca surgirá uma obra épica. Como, pois, se pretende transpor a realidade se, para isso, não forem tomadas medidas e se também, com freqüência, não se tem o poder de “agarrar” a realidade? Em segundo lugar, há bastantes (na verdade, não o suficiente ainda) romances descritivos e instrutivos, que só florescem com o trabalho do escritor, mas aí não há, por parte dos autores, ne-

nhuma outra ambição, ou eles não sabem de mais nada além disso, tal qual o seu público. Mas, em terceiro lugar, ruins mesmo são aquelas composições poéticas de terceira categoria que entediam, visto que todos percebem não se tratar, de modo nenhum, de um genuíno autor épico, mas de um autor que absolutamente não ama a realidade, que não se esforça por captá-la, de um autor que fantasia e vive nas nuvens. Homero com certeza era cego, mas o foi somente a partir de seu trabalho poético - antes disso tinha uma vista agudíssima e objetiva, conheceu o solo grego e o troiano, bem como conheceu a sociedade como a palma da sua mão.

Acabo de mostrar onde, segundo penso, é permitido o uso da forma do relato na épica e gostaria de traçar uma hipotética linha histórica sobre o assunto:

É evidente que, nos primórdios da literatura, quer dizer, da humanidade em geral, apenas se relatava, relatava-se de maneira formal e, de fato, também se acreditava no que era relatado, e isso sempre. O acreditar fazia parte do relato, relatar significava “relatar a verdade”. A realidade, o sonho e a fantasia eram, então, bem menos separados do que hoje, juntou-se a isso a falta de esclarecimento, a curiosidade e o medo, que faziam as pessoas acreditarem constantemente em tudo o que era dito, que era relatado. Ainda hoje nos deparamos com este nebuloso estado primordial, quando contactamos pessoas e povos primitivos, e, quando, nos tribunais, há que jurar ou perjurar, ainda hoje encontramos em um certo número de pessoas simples esse estado primordial infantil em que se misturam sonho, fantasia e realidade. E eu gostaria de partir do princípio de que, na época em que Homero cantava, as coisas por ele relatadas ainda possuíam um alto grau de credibilidade: Odisseu esteve mesmo com Calipso na ilha, as sereias cantavam de fato e, aqui entre nós, hoje sabemos que nesses mitos e lendas há muito mais verdade, até mesmo verdade histórica, do que outrora se supunha. Atualmente, porém, a nossa situação é outra: não se acredita; realidade,

fantasia e desejo são mantidos sóbria e rigorosamente separados.

E no que toca à arte, fizemos o seguinte: empurramos as obras de arte, do âmbito da realidade para o reino da ilusão, ou digamos simplesmente, para o reino do engano. Consideramos a vida como coisa séria e reservamos para a arte uma leveza bastante medíocre e cômica. Como pessoas sérias e ocupadas, permitimos que a arte tenha validade em nossos momentos descompromissados, das oito às dez da noite, no teatro, ou durante o dia no ônibus. Foi assim que fizemos com as coisas religiosas também. Instituímos para elas os domingos e feriados e estabelecemos um certo número de empregados para administrá-las. Ainda hoje se dispensa uma certa piedade às coisas. Só que, tanto na religião quanto na arte, algumas pessoas fazem desta situação uma leitura bem diferente daquela dos seus contemporâneos oficiais. Da mesma forma que o piedoso domingo não é a última palavra da religião, assim também, o velho Vaihinger não é a última palavra da arte. A arte é e será sempre uma coisa rara. Uma obra de arte age em dois sentidos: no do conhecimento (isso mesmo, no do conhecimento, para o pesar dos filósofos) e no da criação. E, assim, meu esboço histórico termina com o terceiro parágrafo sobre a arte:

As obras artísticas têm a ver com a verdade.

O artista épico, ainda hoje, pode fazer uso do relato com toda a seriedade.

II

A OBRA ÉPICA RECUSA A REALIDADE

Depois de ter justificado o uso do relato no texto épico, abandono este ponto e, no que pretendo fazê-lo, ao dar mais uma olhada, fico surpreso, paro, e chego a uma outra conclu-

são que contraria a primeira. Leio, então, algumas frases de *Dom Quixote* e vejo que o que aí se diz é – conscientemente – uma inverdade, sem dúvida para os dois lados, para o autor e para o leitor! E, apesar disso, ou melhor, por isso mesmo, assim é que é, a forma do relato é a escolhida! Atino, de repente, com o “por isso mesmo”. O autor escolhe a forma do relato, só permitida no âmbito dos assim denominados fatos, usa-a para os seus notórios não fatos, pois isso é agora algo altamente excitante e divertido, uma enorme dose de diversão. Aqui há uma inversão característica da arte numa época materialisticamente científica. Trata-se do fato, do fato magnífico e independente do livre fabular. O que é o fabular, o relatar maroto, descompromissado de não fatos, de notórios não fatos? É o jogo com a realidade, nas palavras de Nietzsche, uma gargalhada de superioridade em relação aos fatos, em relação à realidade como tal. Por isso, o conhecimento de que não é verdade e de que, apesar disso, o uso do relato é necessário. Aqui, alguém concorre com essa realidade sólida e firme como pedra, fazendo magias, soprando bolas de sabão com o mesmo material com que o criador do mundo fez toda terra, o céu e todos os animais com seus destinos. Estamos no campo muito soberbo e muito humano da livre fantasia.

A forma do relato mostra a vontade soberana do homem, pelo menos do autor, de brincar com a realidade, para o pensar do saber e da ciência. Então, tudo o que se pode imaginar, torna-se possível, a força da gravidade é eliminada, todas as leis físicas são abolidas - mas, no mesmo momento, sabe-se que existe a força da gravidade, assim como todas as leis; porém, nós, nós podemos tudo, nós falamos na forma do relato de um mundo bem outro. A literatura é mais do que um sonho. O sonho também brinca com a realidade, mas, para a nossa sensibilidade, ainda está ligado fatal e incomodamente à realidade. Na literatura a sutileza e o desdém em relação à realidade são completos. Este é o enorme ganho em prazer que a forma do relato proporciona à fabulação, tanto para o autor quanto para o leitor.

Coloque agora ao lado dessa leveza a deselegância e o peso da maioria de todos os romances, tanto os antigos quanto os recentes. Os autores, em sua ignorância, não percebem que tipo de instrumento lhes foi colocado nas mãos. São liquidados pelo racionalismo e pela era científica. Esta época deu o golpe fatal no poético. Os autores acreditam que precisam meter o nariz na realidade, ao invés de brincar com ela ou de tirá-la de si próprios. Acreditam, assim, terem dado o melhor de si, ao serem tanto quanto possível autênticos e ao ficarem perto da natureza. Como se alguém fosse capaz disso. A natureza nem se deixa apalpar em suas entranhas e nem tampouco precisa de rebocadores. Há autores que se gabam de terem reproduzido de forma muito verdadeira e quase documental a história de uma época ou de uma família, ou de uma pessoa, o mais autenticamente possível, o mais próximo possível da realidade. Talvez ainda com os métodos de um teórico, de um historiador. Se se comparar isto, se se comparar este esforço e este resultado com a esfera “supra-real”, por mim primeiramente apontada como uma das colunas da forma do relato, e com a esfera do fantástico, da fabulação, como sendo a segunda coluna da forma do relato, quão mesquinhos e pobres e até burlescos se apresentam esses naturalistas, que acreditam ter de tomar ao pé da letra a forma do relato. Como acabei de mostrar, pode-se ver bem, agora, a relação entre ambas as esferas artísticas, que no épico estão entrelaçadas com a forma do relato: a esfera do fantástico e da fabulação não é nada mais do que a negação da esfera real, o que garante um jogo com a realidade – a esfera supra-real é a esfera de uma nova verdade e de uma realidade totalmente peculiar.

Portanto, agora pode-se falar novamente na forma do relato. Deste modo, esta forma torna-se de novo verdadeira na esfera da obra de arte épica e, aqui, não se trata mais de mentiras ou de quimeras: a literatura não é mais uma ocupação desonesta, confusa e desmerecedora, a literatura não é mais rebaixada a uma jogada subjetiva, e quando a verdadei-

ra literatura épica utiliza o imperfeito e relata com soberba, é para mostrar que sabe quem é e que conhece o seu lugar e a sua posição na vida intelectual.

III

A ÉPICA NÃO FALA DO PASSADO, REPRESENTA-O

Com isso respondi à pergunta: o relato é a forma fundamental do épico? Respondi afirmativamente e com argumentos sobre quando e por quê o relato deve ser a forma fundamental do épico. Acrescento uma observação secundária. Falava do imperfeito e do relato, e isto pode levar a crer que a forma do passado deva ser a forma em que o autor épico deva construir a sua obra de arte. Isto nem se discute. É totalmente indiferente e uma questão puramente técnica, se o autor épico escreve no presente, no imperfeito ou no perfeito, ele vai trocar esses *modi* onde lhe aprouver. O que é decisivo, e observar isso não é secundário, é o seguinte: é incorreto o que muitas vezes se lê – que o dramaturgo oferece uma ação que se desenrola no presente, e o épico conta uma ação já ocorrida. Isto é superficial e ridículo. Para aquele que lê uma obra épica, os acontecimentos relatados começam a desenrolar-se no momento do agora, são vivenciados, tanto faz que estejam no presente, no imperfeito ou no perfeito; no épico, representamos as coisas tão no presente como o dramaturgo e é assim que também as aceitamos. Representamos ambos. Toda representação ocorre no presente, qualquer que seja a forma que assuma. A diferença entre o autor épico e o dramaturgo está no fato de que o dramaturgo deixa a ação desenrolar-se diante dos sentidos da visão e da audição, ao passo que o épico procura a fantasia para lugar de representação. Só este lugar intelectual, palco ou fantasia, distingue os dois tipos literários um do outro. Mais adiante, falarei ainda sobre o estreito contato entre o épico e o dramático.

IV

O CAMINHO PARA A ÉPICA FUTURA

Depois de ter falado sobre o relato enquanto forma básica do épico, preciso fazer uma observação de ordem prática, que talvez possa surpreendê-lo, mas que deve oferecer aos autores uma informação, que contradiz o que foi dito antes, ou que parece contradizê-lo. Não recomendo usar a forma do relato como única e exclusiva na obra épica. Sabe-se que Homero, Dante, Cervantes, os três maiores nomes épicos, somente usaram a forma do relato, e todos os romances modernos na Alemanha, tanto quanto sei, só se articulam nesta forma. Eles representam relatando, contando. Não sou a favor disso. Há que observar aqui duas coisas distintas: de um lado, a obra de arte épica e, de outro, este recurso épico que é a forma do relato. Não está escrito em lugar algum que o épico tem apenas que relatar. No teatro antigo, também havia trechos que não tinham nada a ver com o desenrolar da ação, como, por exemplo, os coros. Shakespeare também permite, de quando em vez e de maneira tímida, que uma pessoa venha à frente da cortina para contar algo. Está certo. É igualmente um dogma, um dogma na iminência de ser abolido, o fato de que o teatro só se realiza no decorrer do diálogo. Constato com satisfação que o filme, a narrativa fotográfica, já penetraram experimentalmente no teatro,⁶ e que a forma do teatro dialogado já totalmente desgastada, do jogo das pessoas no palco, sem ter nada a ver comigo, me irrita.

Ficarão espantados se eu aconselhar os autores a serem resolutamente líricos, dramáticos e até reflexivos no trabalho épico. Mas insisto nisso. Não temos de comprometer a nossa liberdade no épico por causa de uma certa herança,

⁽⁶⁾ Döblin refere-se às encenações de Erwin Piscator (1893-1966). As primeiras apresentações de passagens de filmes no palco ocorreram em 1924 durante a apresentação de *Fahnen*, de Alfons Paquet. Döblin escreveu uma resenha sobre esta representação e passou a adotar a técnica em suas obras.

cuja tradição se apresenta como um dogma, e faremos do romance o que nos parecer correto. A Alemanha é o país de um realismo épico pedante e, aqui, uso realismo no seguinte sentido: você tem que relatar realidades ou pseudo-realidades. A França faz poesia com mais facilidade; há muito que é mais flexível. Poucas regras artísticas estáveis pesam sobre o artista. O próprio artista elabora a maioria das regras artísticas. A obra de arte épica não é uma forma fixa; como o teatro, está em constante evolução e, para ser preciso, geralmente em oposição à tradição e aos seus representantes. Assim como o teatro hodierno se encontra entorpecido no diálogo das pessoas no palco – e o benefício da contemplação, da intervenção lírica ou escarnecedora, o benefício da ação artística, livre e variada, bem como o do discurso direto, a nós dirigido, nos são negados, nós não participamos suficientemente daquilo que acontece no palco – o mesmo também acontece com o épico, onde a forma do relato se apresenta como uma cortina de ferro a separar leitor e autor. Aconselho o levantamento desta cortina de ferro.

Eu mesmo confesso: já rendi exacerbada homenagem ao relato, ao dogma da cortina de ferro. Nada me parecia mais importante do que a assim denominada objetividade do narrador. Admito que, ainda hoje, me alegro com a comunicação de fatos e com documentos, mas documentos, fatos. Sabem por quê? Aqui é o grande artista épico, a natureza, que me fala, e eu, o pequeno artista épico, estou diante dele e me alegro com a capacidade de meu irmão maior. E aconteceu-me que, ao escrever este ou aquele livro histórico, mal podia me conter para não copiar trechos inteiros, corridos, de documentos; sim, às vezes, sucumbia aos documentos, em êxtase, e dizia-me: melhor não posso fazer mesmo. E quando escrevia uma obra,⁷ que descrevia a luta de gigantes contra a grande

⁽⁷⁾ Döblin refere-se a *Berge, Meere und Giganten*, iniciada em 1921 e terminada em 1923, e publicada em 1924.

natureza, então quase não me podia conter para não copiar artigos geográficos inteiros, o curso do Ródano, desde o seu nascimento nas montanhas, passando pelo nome de cada um dos vales, pelo nome dos afluentes, pelas cidades em suas margens, tudo isto é tão grandioso e a informação tão épica, que eu sou absolutamente supérfluo.

Mas ninguém é capaz de ficar preso a este ponto de vista uma vida toda. Um dia, descobre-se também algo diferente perto do Ródano, perto dos vales e dos afluentes: descobre-se a si mesmo. Eu mesmo - esta é a mais fantástica e desconcertante experiência que um artista épico pode ter. Primeiro tem-se a impressão de que esta experiência é o começo da ruína. Mas o perigo e as dificuldades só rondam até o momento em que se percebe que a obra de arte é coisa do artista; não é o passado quem me dita as regras, eu mesmo dou as regras e, para mim, obra de arte épica significa outra coisa. Será que o autor pode interferir na obra épica, pode imiscuir-se nesse mundo? Resposta: sim, pode, deve e tem obrigação de fazê-lo. E, agora, lembro-me do que Dante fez na *Divina Comédia*: ele mesmo atravessou o seu poema, apalpou as suas personagens, intrometeu-se em seus casos, e não por brincadeira, senão com toda a seriedade; todos os do seu tempo o compreenderam no ponto mais importante do seu tribunal. Ele participou da vida de suas personagens. Como o rei David, ele também dançou diante do exército vitorioso de suas personagens.

Quando digo que também devemos ser líricos, dramáticos e reflexivos na épica, não estou dizendo para usar a palavra numa miscelânea de formas. Precisamos ir de novo ao núcleo original da obra épica, onde o épico ainda não se encontra imobilizado no procedimento específico de hoje, que nós, totalmente equivocados, consideramos como o modo normal do épico. Isto significa, a meu ver, ainda estar aquém de Homero.

Mas, em momento assim grandioso e perigoso, a questão é: poder e ser. Esta forma primordial da literatura vai revigorar a todos, que dela se aproximarem, mas vai haver

muita desgraça. Só pode chegar às matrizes quem delas descende. É assim que vejo, um dia, surgir um poema épico que, depois de um bem sucedido rompimento com a tradição e depois de abandonar a forma do relato, nos possa dizer com sinceridade alguma coisa. Gostaria de exortar de novo e de novo os autores a não serem servos da forma, seja ela qual for, mas a se servirem dela.

E com isto elimina-se uma dificuldade específica e hoje muito pesada. Convido a fazer da forma épica uma forma bem livre, para que o autor possa seguir todas as possibilidades de representação que o assunto lhe pede. Se o tema se presta a dançar liricamente, há que deixá-lo dançar desse modo. Os autores percebem, em todos os lados, o chamado urgente da atualidade, de uma literatura atual. Com toda a honestidade, ainda hoje se diz: ninguém quer literatura, isso é uma coisa ultrapassada, a arte entedia, querem-se fatos e mais fatos.

Ao que replico “bravo!” e mais “bravo!” Não há nada que me arraste à fantasia. O coronel Springenau, no momento, deixa-me entediado. O verdadeiro poeta foi em todos os tempos ele mesmo um fato. O poeta tem de mostrar e provar que ele é um fato e um pedaço de realidade, e ainda tão bom e autêntico como a boa descoberta do *triargon*⁸ ou como a célula de Carolus.⁹ Os autores não tiveram que roubar fatos dos jornais nem que misturá-los em suas obras, isso é insuficiente. Correr atrás e fotografar não basta. Ser o próprio fato e criar espaço para isso nas próprias obras, é isto que faz o bom autor, e, por isso, exorto-o hoje a deixar cair a máscara obrigatória do relato e a mover-se na própria obra como julgar necessário.

⁽⁸⁾ Döblin refere-se ao termo técnico usado para fazer referência à invenção da primeira filmagem e projeção do filme falado, cujos autores foram Hans Vogt, Jo Engel e Joseph Masolle.

⁽⁹⁾ Döblin refere-se ao físico August Karolus (1893-1972), que desenvolveu, entre 1923 e 1924, a primeira forma de televisão com a ajuda de uma célula, por ele batizada de “célula de Karolus”.

V

DIFERENÇA ENTRE O ATUAL MODO DE PRODUÇÃO INDIVIDUALISTA E O COLETIVO DE OUTRORA

Não tenho a intenção de resolver todos os problemas formais da épica, nem mesmo de tocar ou de mencionar os mais importantes. Não farei nada além de mover-me em torno das fortificações desse burgo, de lhe estudar os anexos e de aproximar-me dos portões de acesso. Pergunto, então, do lado de fora: que influências estão presentes na constituição da obra épica? Antigamente o poeta épico cantava, levando ao povo em seu redor as fábulas, as farsas e as lendas que circulavam entre o próprio povo e que, na maioria das vezes, eram pelo poeta pouco trabalhadas – devem apenas ter sido introduzidas, aqui e ali, algumas variantes ou uma nova melodia. O homem tinha, com isso, uma tarefa específica, tinha de ganhar a vida, seus ouvintes eram juízes rigorosos. Se não lhes agradava o que o autor apresentava, este ficava condenado a morrer de fome. É evidente que tudo isto exercia influência visível na configuração da obra; tratava-se da crítica mais produtiva e viva, a que se pode chamar diretamente de trabalho coletivo entre autor e público. O dinheiro e o pão eram um argumento fortíssimo para o autor e, indiretamente, um sólido fator a determinar a configuração da obra.

E agora? Agora o autor fica sentado em seu quarto, mordiscando o lápis ou a caneta, à espera de alguma idéia. Dinheiro ele também quer ganhar, mas aí os antigos cantadores e menestréis levavam a melhor: estavam em contato com seu público, percebiam rapidamente o que deviam fornecer. O autor de hoje pode ir à rua, pode falar com seu editor, ler os jornais, ouvir o que se diz aqui e acolá, mas não se pode falar de uma conexão sua com um círculo de ouvintes. Estamos todos sentados no banquinho da solidão, sem dúvida uma situação antipática e não compatível com a produção como um todo. A situação atual dos estados produto-

res de cultura é propícia a criar por toda a parte autores individualistas, pois, as grandes associações, as grandes coletividades são, em nossos países, geralmente de ordem política e econômica; não existem coletividades poderosas em torno de idéias, pelo menos, quanto ao número de autores; neste sentido, em geral, não sopram bons ventos, nem para o grande teatro nem para a grande obra épica.

A tipografia é para o autor de hoje uma desgraça. Um livro é infinitamente comprido e pode-se aumentá-lo sempre mais, escrevendo dois livros, três. O que deve assinalar a um autor, a um autor épico, a hora em que deve parar? Na verdade, ele só precisaria parar quando se esgotasse todo o estoque de papel. E esta é, hoje, para nós a condição que falta à configuração de uma forma exterior. E como devemos nós falar, quem regula a nossa voz? De repente nem mesmo voz temos, a voz é-nos tirada e, em troca, dão-nos tristes letras impressas. Como poderiam as letras impressas exercer influência no ritmo de nossa fala? Onde está, justamente, o falar autêntico, o autêntico inspirar e expirar, a cadência da entonação que constroem a frase segundo seu sentido, e que ordenam as frases umas após as outras. E o que o autor hodierno deve escrever, para quem escreve afinal? Ele não sabe para onde vão os livros: talvez fiquem em Leipzig no depósito do editor; na realidade ele não fala para ninguém, fala no vazio, não há mais um pensamento coletivo do povo, a máquina e a economia destruíram tudo. Uma situação totalmente catastrófica.

Já não existem assuntos do agrado de todos, não há mais um pensamento popular palpável, e se há é bem rudimentar. A máquina e a economia despedaçaram tudo. Assim encontramos agora um autor dos dias de hoje, pobre, numa situação extremamente doentia, quase num anacronismo. Ele também quer ganhar dinheiro; sua pobreza não é anacronismo. Ora, o que acontece hoje, quando os autores perambulam solitários, ainda que vinculados a seus círculos? Como se processa, neste caso, a configuração de uma obra épica? Será

que o autor se sente assim como um funcionário? Será que ele tem uma missão, que tem a ver com a constituição de sua obra? Será que alguém ainda o olha por cima do ombro? Vou descrever um processo de configuração hodierno.

VI

DESCRIÇÃO DO ESTÁGIO DE INCUBAÇÃO NO ATUAL PROCESSO DE PRODUÇÃO ÉPICA

Enquanto se anda por aí, executando o trabalho do dia a dia, enquanto se observam todas as coisas do cotidiano, algo, em determinado momento favorável, destaca-se no interior do autor, algo que se vai avolumando, que pede para ser dito em imagens. Segue-se um trabalho. Para ser mais exato, trata-se de um pensar sem pensamento. Coisas ocorrem secretamente, pode-se sentir, algo se move ou já se moveu. Todo o organismo, a alma entram em prontidão e isto agora, dependendo das circunstâncias, torna-se um estado particularmente tenso, melancólico ou selvagem. Digo que depende das circunstâncias, este é um ponto importante, pois a selva-geria, a melancolia, a tensão mostram a atitude elementar daquilo que, agora, chega, que se vai revelar. É um sinal do processo interior que se estende ao comportamento geral do autor, não sempre, em algumas horas especialmente, e deixa-se trair através da mímica e de outras coisas. Neste passo, o autor ainda é idêntico à própria obra e este é o estágio sintomático, o estágio de incubação da produção, uma situação não esclarecida, portanto, em que a obra em preparação de certa forma ainda sobrepuja o autor, não está ainda suficientemente separada dele, uma situação em que a obra evidentemente suga e tira dele forças substanciais.

E agora vem o ponto que preciso apontar e introduzir, um ponto decididamente importante, e não se trata de um

momento pessoal, senão de um momento que, de qualquer forma, vale para todos. Via de regra, primeiro vem o processo de incubação que consome um tempo longo, variável. Sente-se que se é um tanto quanto absorvido por ele, com o que se deve ter cuidado. Não dou muita importância àquela comparação conhecida: o autor e sua obra tal qual mãe e filho, mas aqui no estágio de incubação ocorre uma espécie de estado maternal. Há que considerar aí duas instâncias: a instância que carrega e observa, que se inquieta facilmente e que coleta toda a espécie de alimento e a instância que é carregada. O eu pensante, consciente, recebeu a esta altura uma função bem específica. Falo do autor épico, e nos tempos hodiernos, ou seja, da função de coletar e de apresentar a matéria-prima e o material. O próprio indivíduo dirige-se, como um animal, ao comedouro e verifica se o pasto lhe apraz. Ocorrem rejeições, pode-se perder totalmente o rumo e, ocasionalmente, ao observar trabalhos épicos, tenho a impressão que, em si, há algo de bom e de correto nisso, mas acontece que o autor se equivocou quanto ao assunto, fez uma escolha infeliz, pois, é preciso sorte para achar o alimento certo. Sim, eventualmente, pode acontecer que ainda se esteja em trabalho de coleta, quando a situação interior já desapareceu. Neste caso, o autor comporta-se como uma galinha que chocou mal o seu ovo. E, então de repente, digo de repente, percebo que aí tem coisa.

Fico calado, li e ouvi isso e já o esqueci de novo e, agora, de repente salta-me algo aos olhos e eu sou, sem saber por quê, apanhado ou arrebatado de forma absurda, não, fico fascinado por um quadro. Não se trata de uma visão, nem de uma alucinação, mas de muitas coisas juntas, de um estado de alma marcado por uma clareza especial, não se trata de nada sombrio, mas de uma clareza de espírito rara, em que tudo aparece decifrado e em que se tem a sensação de Siegfried, quando lambe o sangue do dragão: entendem-se todas as línguas e todas as coisas. Mais ou menos como quando comecei um romance histórico, o *Wallenstein*. Num impulso nebulo-

so, posso revolver documentos, folhear correspondências, apalpar, apalpar. O que está de prontidão em mim, beberica, beberica e, de repente, apresenta-se diante de mim a imagem de uma frota, não é uma visão, é algo mais abrangente, Gustav Adolf está cruzando o mar.¹⁰ Mas como ele cruza o mar? Há navios, galeões e fragatas que se destacam sobre as águas verde-cinzentas que produzem ondas de cristas brancas por sobre o Mar Báltico. Os navios cruzam o mar como cavaleiros, os navios balançam sobre as ondas como cavaleiros sobre o lombo dos cavalos, e estão arcaicamente carregados de canhões e de pessoas, o mar balouça por debaixo deles, dirigem-se à Pomerânia. É uma imagem fantástica, uma fascinação total. Sinto que isto acontece comigo. É como se eu tivesse puxado o fio de um novelo desordenado e, agora, tivesse encontrado o fim. Por causa deste estado sem par, estou decidido e sei que vou escrever e fazer um relato do sucedido; na realidade, para festejar, para louvar e para tornar público este estado, quero escrever um livro.

Essa abençoada iluminação imagética, esse instante carregado de saber são vivenciados pelo autor como sendo o momento da primeira concepção. Isto quer dizer que o que aconteceu no estágio de incubação se alargou tanto que ultrapassou uma determinada escala de valores e pode ser visto pelo autor. Em sua perspectiva, na perspectiva de quem? E estes são os dois pontos, que são importantes para nós neste estágio de incubação.

O primeiro ponto é: o todo alcançou um certo grau, uma certa abrangência, a alimentação foi boa, o animal alimentou-se de um certo pasto; é possível, então, chegar-se a uma imagem e a imagem passa a ostentar uma iluminação especial. E agora o eu, que até agora só tem tateado, recebe uma outra função, uma outra tarefa, e esta constitui o segundo

⁽¹⁰⁾ Döblin refere-se ao estímulo desencadeador do romance *Wallenstein*, deflagrado por uma notícia de jornal em 1916 sobre um certo festival Gustav-Adolf.

ponto. Agora o eu vê o que há diante de si, a quem alimentou no seu seio, por assim dizer. Observa esta criatura e toma posição perante ela. Ou dizendo sem rodeios: neste momento, o autor não está mais sozinho em seus aposentos, pensando ou chocando. Também não vai, como o antigo menestrel ou o contador de histórias atuar em meio ao povo, orientando-se pelos seus desejos. Mas, a partir desse instante, o autor passa a carregar o povo dentro de si.

Aquele eu observador assume, em nossos dias, o papel e a função que o povo desempenhava junto aos menestréis de outrora. O eu transforma-se em público, em espectador, por sinal, um espectador que interage. (Chamo a atenção para não o confundir com o “ouvinte ideal” de Goethe). A partir deste momento, instaura-se um trabalho de cooperação, um trabalho conjunto entre o eu e a instância poética. Este eu observador, pensante e avaliador está em constante ligação com a instância poética, espicaçando-a, fazendo-a recuar, alimentando-a ou dirigindo-a, bem ou mal – atua de modo regulador. Assim, não se fala de autor épico – e isto, com certeza, também vale para o autor dramático – não se fala de um impulso cego, liberto, de uma inconsciência que faz literatura. Inconsciente é somente o estágio de incubação; entretanto, de um modo singular, consciente, inebriado de idéias, com valores inerentes a todo o ambiente, à situação, à classe, à camada popular, ao senso de nacionalidade, o segundo estágio vai-se impondo. E todas essas coisas, pensamentos, valores do ambiente citado, constituem agora a obra, graças a um esforçado trabalho coletivo com a muito pessoal instância poética.

No mais, só para completar o quadro do processo da produção, ocorre aqui algo bem interessante. O eu consciente, pensante, nem sempre fica parado ao nível do público, do espectador e do colaborador; é introduzido, de forma particular, no processo de trabalho; a obra nascente repercute, de maneira sedutora no eu, repercute em alguns pontos, que exigem a libertação do eu; a obra enfeitiça o eu e, aí, podem sur-

gir, sem interrupção do pensamento e da colaboração, duas situações: o eu, o colaborador, perde a sua postura de dirigente em relação à obra, coloca máscaras, suporta a sua obra, dança em torno dela. O eu é levado ao cenário da obra nascente e, pelo menos em parte, perde o controle. Com isto, o autor já fica mergulhado em profundo poetar obscuro (pense aqui na obra épica futura e dê voz a todas as profundidades. Tenha coragem, ouse, intrometa-se!). Embora a clareza geral perdure, a sua importância perante a obra tornou-se menos nítida; a própria obra ameaça, agora, deformar-se. Isto quer dizer apenas, logo percebemos, que carece de fórmula, mas existem formas mais profundas, e a obra torna-se literatura profunda.

Ou, pode ocorrer a segunda situação, o segundo estágio do feitiço, o momento em que o autor não fica mais diante da sua obra, onde a obra engole o autor e o seu eu consciente: encontramos, aqui, num estágio de concepção anônima de longa duração.

É o que acontece, por vezes, com a produção: grandes lapsos de clareza racional e de organização formal alinham-se numa primeira concepção, são trechos mais tranquilos, preenchidos pela fantasia e, então, segue-se de novo o palpitante da concepção; tal qual um pilar, uma ilha, ergue-se em meio a um maremoto e, aí, surge novamente um ponto culminante e um novo ponto de partida. Há diversos tipos de autores. Nem todos irão compreender o que digo. Poetar, perceber, não significa só, como quer Ibsen, manter o dia do juízo final sobre si, também não significa apenas, como consideram os moralistas e os políticos, entre os autores, manter o dia do juízo final sobre si e sobre os outros. Significa ainda muito mais, significa, por exemplo, soltar-se, brincar, ter a coragem de sucumbir a feitiços interiores e ofertar-se a eles, em sacrifício, na forma e no conteúdo.

VII

DETALHES DO PROCESSO DE PRODUÇÃO

a) A OBRA ÉPICA EM *STATU NASCENDI*.

Quero dirigir o olhar à continuação do processo de formação e descrever a repercussão de alguns fatores formais. Inúmeras vezes, começa-se uma obra épica como um nadador que se atira ao mar. O indivíduo não conhece a extensão do mar, confia, entretanto, em suas forças e tem vontade de nadar. É indiferente se se põe a escrever ou se constrói um cenário para contrabalançar as suas forças. Tem-se uma concepção inicial e um sentimento geral básico obscuro, a ordem agora é ir em frente e agarrar-se à situação central que ainda não é clara. Minhas senhoras e meus senhores, a maioria das obras épicas é começada assim, num impulso obscuro, e o rosto da obra só vai se desvelar durante o trabalho. Acredita-se que o autor lhe relate e lhe escreva o que ele sabe. Não, ele não sabe nada ou quase nada, ele se atira, fazendo uma idéia e com a intuição de suas forças, numa aventura. Escrevendo, chega-se ao tema. O leitor, portanto, participa com o autor do processo de produção. Todas as obras épicas têm a ver com o vir-a-ser e com o acontecer. Gostaria de dizer que isso está certo, que o relato épico não nos é apresentado de forma acabada, sibilando disparado de um revólver. Ao contrário, o leitor vivencia-o em *statu nascendi*.

É preciso saber que, em todas as obras épicas de maior abrangência, nenhuma delas é apresentada redonda, fechada, perfeitamente completa. Nelas, assiste-se à geração, ao desenvolvimento e ao crescimento da obra de arte, diferentemente das obras decorativas e, provavelmente, de algumas obras dramáticas. Mas também estas, pelo menos, também possuem algo disto e, por sinal, não o pior. É o que também acontece com as grandes obras das outras artes, como a música: os temas não se desenvolvem uns a partir dos outros

apenas pela sua musicalidade, mas também em relação ao tempo; eles nascem no momento preciso. E isto dá-lhes, assim como também à realização épica, não só um encanto especial, mas também o estatuto de uma verdade peculiar, de veracidade e transparência, pois quando vemos como algo surge diante de nós, nós lhe conferimos de modo extremamente fácil a categoria de verdade e ela nos convence. Esta é a regra da causalidade específica no épico.

Esse investimento, diante de nossos olhos, também tem a vantagem de conduzir, igual e simultaneamente, autor e ouvinte de surpresa em surpresa e, naturalmente, de encanto a encanto. Tem a vantagem de possibilitar a cada situação gerar, de modo natural, a próxima. De resto, tem nisso sua razão de ser, sendo este jeito de configurar necessário, porque nunca se pode prever esteticamente, em um espaço maior, qual será a tensão exigida aqui e ali. Grosso modo, pode-se delimitar a moldura do todo, mas se se fizer mais, se os pilares forem colocados mais próximos uns dos outros, então o esboço ficará comprometido, pois tal pilar pode não se ajustar ao lugar acercado.

b) A OBRA ÉPICA É ILIMITADA PELA SUA CONSTITUIÇÃO

Continuo salientando uma característica geral da obra de arte épica: sua ilimitabilidade. Esta é uma característica toda especial numa forma artística, esta lei da negação da forma; ela existe, não se deixa desmentir, e é preciso observá-la com atenção, pois é uma característica assaz essencial e, aqui, nós nos encontramos no mais genuíno terreno do épico. Exteriormente, a questão hoje apresenta-se assim: é dada ao autor épico a forma do livro, mas um livro é, na verdade, um começo, mas nunca um fim. É assim que preciso começar, e o bom Deus tem que me ajudar a terminar. Se alguém me disser para falar uma hora, terei de me adaptar a isso e serei

empurrado a fazer um determinado esboço. Mas hoje, no épico, haveria apenas uma possibilidade para se chegar a uma forma externa fechada, a saber, se o editor racionasse o número de páginas. Esta mesma característica, da forma ilimitada, se é que se pode dizer algo assim, também se impunha no tempo dos antigos contadores de histórias. Esta característica é, na verdade, também interna ao épico. Os poemas épicos antigos dificilmente tinham um começo e, com certeza, não tinham um final. Um indivíduo terminava hoje de contar e amanhã ele continuava contando, as pessoas querem ouvir algo novo, mas não havendo muita matéria disponível enquanto o interesse cresce, liga-se o novo ao que já se contou, faz-se então um trabalho de seriado, trabalho em série, continuações sem fim. No teatro uma pessoa morre de uma vez, depois de duas horas; o autor épico é mais suave, deixa morrer hoje, mas amanhã pode ressuscitar de novo. Este é o método épico correto, a produtividade da situação ou das personagens é característica, e você não precisa deixar-se enganar pela nossa pseudo-épica de hoje, os romances, que toalmente imitam o teatro – da maioria dos romances hodiernos é possível extrair algo como uma peça de teatro. Este é o sinal de que seu fundamental princípio formal é falso. Essas situações e personagens esgotam-se em duzentas páginas. Repare no Dom Quixote de Cervantes: talvez se possa fazer da luta de Dom Quixote contra os moinhos de vento uma peça de teatro; é difícil, mas ainda assim, possível. Todavia, a obra épica como um todo, o livro *Dom Quixote*, não é passível de ser transformado em peça de teatro, pois aí acontece cem vezes, sempre de uma forma renovada, a mesma coisa: Dom Quixote está sempre lutando contra um novo tipo de moinho de vento e isto, para Cervantes, é suficiente. É fortuito e superficial o fato de Dom Quixote ter de morrer. Para Cervantes o assunto havia acabado, então, deixou Dom Quixote morrer. Cervantes já era individualista, mas teria sido possível aos seguidores continuarem, sem problemas, fazendo poesia sobre esse assunto fantástico. A característica da forma ilimita-

da, que se nos impôs na constituição formal, acha, portanto, justificação interna e externamente.

c) DINÂMICA E PROPORÇÃO COMO LEIS FORMAIS E CO-CRIADORAS DO CONTEÚDO

Agora, observo simultaneamente uma tendência contrária, uma outra obra em algumas obras épicas, ou seja, obras que conseguem chegar à forma fechada. Mas, só em certo sentido, estas duas características se opõem. Cada produto épico requer, é claro, como Dom Quixote, um fecho, um final e, por isso, a forma fechada. Na verdade, porém, a obra épica não tem limites; ela é, neste sentido, desprovida de forma. Mas a obra tomada isoladamente confere à épica sem limites um fim e elabora para si, neste peculiar caso concreto, princípios e leis formais específicos. Suponham que pretendo descrever uma convulsão revolucionária de um determinado povo, e impõe-se a mim como início uma cena vívida, um assalto a um funcionário público de alto escalão, uma cena noturna. Isto será perfeitamente compreendido como introdução, como uma espécie de rufar de tambores abafado, uma descarga única, vívida, sobrevivendo depois o silêncio. Todos os pontos em particular virão a destacar-se a partir do tom estabelecido pela introdução turbulenta e sinistra. Neste momento, já estou familiarizado com o que virá: uma ação colossal, com certeza, senão as proporções não conferem, e uma certa dinâmica também se fará presente. Haverá de começar devagar, com amplitude, talvez com uma personagem apenas, para chegar a um maciço *crescendo*. Estas proporções, esta dinâmica, estas tendências formais, são percebidas com vivacidade e, se agora a fantasia trabalha e se, incansavelmente, busca material, é porque aqui temos, então, a lei máxima e o quartel general, de onde provêm as diretrizes determinantes, esta lei formal para um empuxo lento e amplo. E, assim, depois de ter puxado, como que por um fio, uma única personagem, passo a

lançar, então, as demais, uma após a outra, para dentro do processo, até atingir um determinado clímax.

Foi com um rufar de tambor assim que comecei um romance chinês,¹¹ com um rufar abafado de revolução subterrânea. E, então, por motivos puramente formais, quero dizer musicais, começo pelo relato acerca de um homem, relato este que passo a tecer de maneira ampla, e este homem deve tornar-se, assim, o fio da meada, a que outros fios se acoplam e, desta forma, vou agrupando em torno dele uma personagem atrás da outra; estímulo-o a agir, a fim de que mais e mais personagens se agreguem em torno dele, fazendo dele o herói, o motor dessas movimentações; acrescento ainda, a título de uma maior expansão, mais alguns episódios e, finalmente, estabeleço de modo puramente artístico o início do meu livro. Isto é, fui obrigado a estabelecê-lo assim. Aquela vontade determinada, dirigida à dinâmica e à proporção, uma tendência musical, tendência de uma música arquitetônica, exigiu e gerou aquelas personagens, o seu agrupamento e a sua movimentação. A lei da forma, devo dizer, realmente produziu o conteúdo, de modo concreto, tal como aparece. Todavia, o tema épico era: alguém luta em vão, sem violência, contra a violência, um herói fraco, aquele que é verdadeiramente fraco.

Pego um outro trecho. O movimento revolucionário no país atinge um ápice estarrecedor. As cores deste cenário tornam-se insuportavelmente vívidas; são reclamados tons serenos e comemorativos. É possível, então, que já não precise do meu herói. Permito-lhe uma reclusão interior, e ele abandona o grupo, desaparece no país. Mas para os grandes tons comemorativos é preciso procurar pessoas e criar ação. É aí que surge o papa tibetano, e, então, torna-se necessário procurar

⁽¹¹⁾ Döblin refere-se a seu romance *Die drei Sprünge des Wang-lun*, cuja primeira versão, de 1912, continha este capítulo inicial, retirado da versão publicada em 1916 e transformado, em 1921, no conto *Der Überfall auf Chao-lao-Sü*.

por um cenário totalmente diferente e muito austero. Descreve-se este cenário: mosteiros, a terra gelada do Tibet e a pomposa chegada do papa às terras da China para um encontro com o grande imperador da Manchúria. Diante de todos os detalhes impõe-se, porém, a estrutura em capítulos. É o plano básico.

Neste mesmo capítulo, nos pormenores, nos detalhes, repercute ainda o mesmo esquema formal. A partir de certos pontos, trechos inteiros são percebidos antecipadamente, mas trata-se de trechos vazios de conteúdo, necessários apenas em função da sua dinâmica, e talvez de seu tamanho. É nesta câmara de ar que a fantasia irrompe e a preenche. Gostaria de falar em uma rede de tensão, em uma rede dinâmica, que se estende por toda obra, que se fixa em certas concepções, e, nesta rede, são encaixadas ações e personagens. Reconhece-se, aqui, que obras épicas deste tipo não se parecem nem com o antigo modelo épico ilimitado, nem com o tipo de romance dramático moderno ruim. Falo aqui de um tipo de obras de arte épicas modernas, em desenvolvimento, que trazem em si leis formais bem definidas. Dei exemplos fáceis de serem analisados em meus próprios livros.

Se se perguntar com que se parecem, então, essas obras de arte, essas obras com tais leis formais, a exposição feita até aqui já o mostrou: parecem-se com obras sinfônicas. Também é compreensível que as duas artes temporais, a música e a literatura, ao refletirem o seu caráter artístico, tenham um certo número de pontos comuns.

VIII

A LINGUAGEM NO PROCESSO DE PRODUÇÃO

Por fim, descreverei a função da linguagem dentro do processo de produção.

Tão logo a concepção é captada, ocorre uma situação surpreendente, uma situação de perplexidade. O autor precisa falar, ou seja, escrever, ele gostaria de falar, ou seja, de escrever e, aí, acontece a surpresa, já muitas vezes observada: percebe-se (alguns percebem), penetra-se (alguns penetram), neste momento em que se fala ou que se escreve, em um mundo totalmente diferente, digamos em um outro plano espiritual. Concepção não é mais concepção; de qualquer modo, é o que constata um certo número de autores. A coisa transformou-se no momento do falar, no do escrever, mas a coisa ainda é muito simpática, embora não mais tão imponente. Portanto, a incorporação da concepção ao corpo lingüístico causa uma mudança substancial, em parte destrutiva, podemos dizer sem receio. Estes autores, agora, sentem, no que está escrito, falta da originalidade, da singularidade de sua concepção, e não se sentem muito satisfeitos com a linguagem. Talvez estes autores tenham concepções e intuições de um tipo bem específico. Para outros autores, inclusive para mim, as coisas são bem diferentes.

Estou satisfeito com a linguagem. Ela me presta extraordinários favores profícuos; no meu trabalho, comporta-se como a mais útil das ajudantes. Há variadas relações e ligações entre a concepção e a linguagem. Para aqueles que consideram a concepção materializada na escrita uma desilusão, a linguagem é evidentemente um instrumento, uma ferramenta, matéria, em que se depositam as idéias e as fantasias vindas de outro lugar. Mas também se pode experimentar a linguagem de outra forma e, então, ela pode ser outra coisa. Exponho minha própria observação: há idéias que são indizíveis. Devemos nos precaver de transformá-las imediatamente em escrita, se não quisermos vivenciar o processo de desilusão. As coisas querem amadurecer; a idéia logo construirá o seu corpo lingüístico. E, então, de repente, chega-se ao ponto, em que, a partir desta situação se consegue formar uma única frase. Captura-se, assim, de certa forma o animal pela cauda e este, agora, não escapará mais. Porém, de fato, a

situação escrita continua diferente, não é idêntica à da concepção, mas é mais rica, mais concreta, mais viva! E, sobretudo, no épico, continua estimulante. É possível até que a concepção já carregue em si movimento, mas o texto escrito, o enfileirar das frases, a melodia recentemente composta não dão sossego. E quão mais rico e valioso é o texto escrito, tão rico e valioso que, ao final, a concepção acaba ressoando apenas como um baixo contínuo.

Mas também pode acontecer e, com certeza, parecer notável, o fato de, simultaneamente, à concepção ideal suceder uma determinada concepção lingüística. Não se trata de nada sobrenatural, mas de algo semelhante ao sonho, em que, eventualmente, alguém ouve ressoarem algumas palavras e frases.

E há ainda uma terceira possibilidade a considerar: é possível que nem se tenha uma concepção ideal, e sim que ocorram algumas frases, sabe Deus a partir de que contexto, e esta é para o autor, dentre todas, a melhor das situações. Era assim que, há pouco, eu falava da viagem de Gustav Adolf pelo Mar Báltico. No entanto, esta concepção ficou muda e não rendeu nada. Eu também temia pronunciá-la. Então durante o trabalho, enquanto lia sobre os cargos na corte do imperador Ferdinando II, ocorreu-me uma frase, que era uma concepção lingüística. E uma tal concepção lingüística só se compara àquelas puramente ideais e, para o autor épico, o artífice da língua, é, dentre todas, a mais importante. A frase era: “Depois que os boêmios haviam sido derrotados, ninguém ficara mais alegre do que o imperador. Ainda não tinha...”; a frase não continuava. Mas era ótimo, era o início do meu livro; a melodia e o ritmo estavam ali; podia começar, nada mais podia me acontecer. Se tivesse que descrever a relação entre concepção e linguagem, diria que a concepção é o puro texto de uma canção, a linguagem é a canção, a música. Portanto, a linguagem é da maior importância para a “concepção”, pois a canção não estará pronta sem a melodia correta.

Assim como para o poeta não pode haver nada mais importante do que a composição musical correta de suas palavras, assim também para o autor épico, não há nada mais importante do que a ligação íntima entre seus pensamentos, suas idéias e a linguagem. Assim como a linguagem mal escolhida pode estragar a idéia, a linguagem selecionada, a linguagem bem concebida pode poupar metade do trabalho, até mesmo na improvisação, na invenção. A linguagem bem escolhida conduz corretamente, conduz, no sentido de concepção original, a novas idéias, é em si uma força produtiva. O maior perigo formal para o autor épico consiste em passar para um nível errado de linguagem. Seria um trabalho abençoado, tanto para o autor quanto para o leitor, se os filólogos produzissem um léxico dos estilos lingüísticos alemães e dos níveis de linguagem. Poderia ser um trabalho muito importante para a instrução de autores e para a intimidação de diletantes. Não temos, em alemão, um número assim tão grande de estilos e de níveis lingüísticos identificáveis. Temos a linguagem de conversação, diversificada nas diferentes camadas sociais, e também nas províncias, não apenas em decorrência dos dialetos. Existe o nível lingüístico das pessoas ligadas aos jornais, dos corretores de bolsa e de outras profissões. Mas estes, infelizmente, não interessam muito aos autores, infelizmente; seria desejável, no entanto, que os autores mergulhassem mais intensivamente na vida desses homens. Para os autores, porém, são de grande importância os estilos escritos como, por exemplo, o estilo do tradutor da *Bíblia*, Lutero. Esse estilo sobreviveu a gerações inteiras, tem hoje em dia um certo nível literário, ocupa um certo plano intelectual; mas quem pisa nesse nível, precisa saber onde está pisando, precisa saber para onde essa linguagem o leva, e saber que a escolha leva, não só de algumas frases a outras frases do mesmo nível, mas também impele a pensamentos e a representações subjacentes a esse nível. Em outras palavras: em cada estilo lingüístico mora uma força produtiva e uma natureza coercitiva, a saber, uma natureza coercitiva formal e uma natureza coercitiva ideal.

Os diletantes aproveitam-se disso e, facilmente, poetam em tal plano; não percebem, contudo, que mal estão inseridos no jogo, não percebem que estão em jogo autonomia lingüística e autonomia ideal; acham que só precisam introduzir uma moedinha na máquina automática, que a máquina logo ronrona. Mas o verdadeiro autor também se arrisca; sabe, porém, o que estou dizendo: ou se acredita estar escrevendo, quando na verdade alguém fala, ou se acredita estar escrevendo, quando na verdade alguém escreve. E, para continuar falando do nosso léxico, do estilo lingüístico e dos valores intelectuais correspondentes, temos ainda que considerar o estilo jâmbico de Schiller, a prosa tardia de Goethe, a prosa de Heinrich Heine, que até hoje é cultivada nos folhetins, o estilo clássico de Platão e outros. Todos estes estilos lingüísticos guarnecem um plano intelectual e, por isso, repercutem simultaneamente de modo produtivo e instrutivo – por outro lado, e em especial no que diz respeito a autores independentes, repercutem de modo catastrófico, devastador e redutor. Apenas o leigo acredita que existe uma única língua alemã e que se pode, a bel prazer, pensar dentro dela. O conhecedor sabe que existe um bom número de níveis lingüísticos, em que tudo se movimenta. Quem quiser ser intelectualmente independente, quem quiser dizer algo poeticamente original, corre grande perigo e está em risco. É bom saber deste perigo, e não é novidade que, quando se quer dizer algo original, tanto intelectualmente, quanto pelo viés da fantasia, deve-se primeiro afastar os modelos lingüísticos antigos para, depois, cantar ao seu próprio modo.

No que se refere à força modeladora da língua, como mostra o que já foi dito, há que considerá-la como uma força produtiva geral, simultaneamente de caráter formal e ideal, e é assim que ela se mostra tanto no ato de escrever pensando, quanto no ato de pensar escrevendo, como o movimento de frase a frase, de período a período. De quando em vez surgem mais regras rítmicas, de quando em vez um maior número de aliterações parece tomar as rédeas, de vez em quando apare-

cem mais tons semelhantes. O caráter ideal neste plano luta com o caráter lingüístico naquele outro. Quem vence é sempre a língua, não o bom autor. Quem não experimentou isso, não conhece o motivo básico da linguagem viva, que não é a linguagem da filologia, nem do léxico. Trata-se, isso sim, de um fenômeno concreto, florescente, que não conhece palavras, da mesma forma que o mundo não conhece objetos isolados; um fenômeno que escoia em palavras e frases, claro e farto de idéias; que vive e sente. De resto, pode-se dizer muita coisa sobre a separação banal entre prosa e poesia, entre linguagem prosaica e linguagem poética. No verdadeiramente épico, no entanto, essa separação inexistente para quem olha com perspicácia.

Agora, quero parar de falar da linguagem, de sua força produtiva no plano formal e no plano intelectual, de seu caráter coercitivo. Também não quero falar sobre o fato de que considero a libertação da obra épica do livro difícil, mas necessária, útil principalmente no que concerne à linguagem. O livro é a morte da verdadeira linguagem. Ao autor épico, que só escreve, escapam as principais forças modeladoras da linguagem. Há muito venho dizendo: distância do livro, mas não vejo um caminho nítido para o autor épico de hoje, a não ser o caminho para um novo palco. E isso bate na mesma tecla do que já disse da renascença e da regeneração da obra épica.

Afinal, o que faz uma obra ser épica? A capacidade de seu criador de penetrar fundo na realidade, de atravessá-la, para atingir as grandes situações básicas, simples e elementares, bem como as personagens da existência humana. A isto acrescenta-se a impetuosa arte de fabular do autor, para compor a obra da palavra viva. E, em terceiro lugar, derrame-se tudo na corrente da linguagem viva, que o autor acompanha.

Resenhas

MARTINS, NILCE SANT'ANNA. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, Edusp, 2001.

Elisa Guimarães*

“Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos”.

É um trecho de uma das cartas de Guimarães Rosa a Harriet de Onis – um dos assíduos correspondentes do escritor mineiro. Fragmento que Nilce Sant'Anna Martins transcreve no “Ave, Palavra” – chave com que abre as páginas de *O Léxico de Guimarães Rosa*, recém editado pela Editora da Universidade de São Paulo.

Realmente, o leitor-consultor desta obra passa a se sentir convidado a uma renúncia à “inércia mental”, tantos são os atrativos que lhe dinamizam seja a inteligência seja a sensibilidade, no exercício de sua consulta.

Sabidamente, a autora do dicionário propõe-se a apresentá-lo sob forma de “um trabalho de Língua Portuguesa na área lexical e estilística”. Explora, assim, a compactação de recursos expressivos que tecem a linguagem pitoresca e pessoal, criativa e desafiadora de Guimarães Rosa – autor para quem parece nada existir de mais alto do que o requinte artístico da palavra; autor pertinentemente incluído no número

(*) Universidade de São Paulo e Universidade Presbiteriana Mackenzie.

daqueles para os quais a linguagem compõe a própria realidade da obra literária.

Nilce Sant'Anna Martins faz de toda a obra do escritor uma seleção primorosa de neologismos, arcaísmos, vocábulos arcaizantes, empréstimos, onomatopéias, palavras populares, regionais, eruditas, enfim termos que mobilizam um universo peculiar de linguagem.

Os verbetes dão conta de 8.000 palavras perfeitamente contextualizadas, ou seja, definidas e interpretadas à luz do contexto em que figuram, ou seja, constantes da frase que, nessa ou naquela obra, lhes empresta sentido.

A pertinência dessa conceitualização favorece o mergulho do leitor nas águas da habilidade e do poder envolvente da linguagem de Guimarães Rosa, que consegue ser pungente, grave, poética, uma espécie de sonata patética sem, contudo, asperezas tonais. Sente-se o escritor como que se distraíndo com as palavras, procurando-as no seu raro, no seu pitoresco, na sua beleza e no seu desenho.

A sensibilidade inquiridora de Nilce Sant'Anna Martins, ao selecioná-las para a elaboração do *Léxico*, harmoniza-se à perfeição com esse talento lúdico-estilístico do escritor.

Na expressiva arquitetura lexical rosiana, os verbos constituem uma das pedras angulares – o que fica patente na pesquisa realizada pela professora de Estilística da Língua Portuguesa. Arrolam-se, só entre os vocábulos iniciados pela letra a, 125 verbos, alguns curiosamente neológicos (**abelhar** – **abrenunciar**), outros resultantes de enlaces, como **adormorer** (amálgama de **adormecer** e **morrer**), outros ainda harmonizados com a herança latinizante, num sentido próximo do etimológico, com **abduzir**, do latim **abducere**.

Explicações didaticamente claras e cientificamente válidas instruem o leitor no sentido de perceber um código que escape ao nível referencial, a linguagem revestindo, assim, outra tonalidade – a da palavra mágica e resvaladiça, tradu-

tora de uma atmosfera difusa e encantatória. A palavra que tem “canto e plumagem”.

A autora do dicionário enfatiza, por exemplo, nessas valiosas explicações, empregos originalmente expressivos ainda dos verbos, que dizem respeito à relação insólita entre o significado do verbo e o nível dos actantes ou sujeitos. Assim, o verbo **cachorrar** em: “*e, que é que eu era? Um raso jagunço, atirador, cachorrando por este sertão*” (*Grande Sertão: Verdades*), identificado como “levar vida de cachorro”, é descrito como um vocábulo virtual, de conotação afetiva depreciativa; exprime a insatisfação de Riobaldo por sua condição de jagunço.

Ilustram também o louvável empenho da autora em realçar as marcas estilísticas da linguagem de Guimarães Rosa comentários alusivos a expressões cuja beleza desponta do inusitado de combinações semasiológicas do verbo com determinados nomes; a passagens cuja força resulta de estruturas sintáticas marcadas pelo desvio em relação à sintaxe habitual; a ambos os aspectos concorrendo juntamente para a expressividade requintada, exuberante da linguagem.

Apreciemos os exemplos seguintes:

brisbrisar: verbo formado com a duplicação do radical **brisa**. Trata-se de neologismo poético. Ainda: **engenhingonça**: fusão de **engenho** e **geringonça** (coisa malfeita e de estrutura precária). Termo expressivo pela formação e constituição fônica.

São exemplos que, acoplados a outros tantos e quantos mais, identificam-se com a singularidade e o estranhamento – marcas da poética da sugestão nos traços estilísticos da expressão de Guimarães Rosa. Traços realçados, afinal, numa infinidade de variáveis. Estamos diante de uma linguagem sugestiva, que o escritor logra atingir pelo original agrupamento de sintagmas e de sons. Impossível, portanto, divor-

ciar da expressão substantiva o peso do ornato, numa obra em que as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto, transmitindo, por isso mesmo, uma significação singular. Trata-se da palavra confundida com o instrumental para explicar as coisas e para explicar-se a si própria.

Desse fato, ao lado de tantos méritos, torna-se pertinente concluir sobre a importância e o interesse da pesquisa levada a bom termo por Nilce Sant'Anna Martins – trabalho configurado com fino bom gosto na bela edição de *O Léxico de Guimarães Rosa* – préstimo da Editora da Universidade de São Paulo.

Tem razão a autora quando pondera sobre a necessidade de “uma obra que reunisse, com as explicações possíveis, o vocabulário de toda a obra do grande escritor mineiro” – o que ela fez com maestria.

Falta-lhe, contudo, razão quando se julga desprovida de “sabedoria, argúcia e sensibilidade suficientes para apreender com mais profundidade e sutileza o valor de muitas palavras do grande escritor”.

Este modesto julgamento não recebe, por certo, o aval do leitor. Antes, vê ele no trabalho de Nilce Sant'Anna Martins a lição de Mestre capaz de sabiamente instruí-lo para uma compreensão mais exata da inexaurível dimensão do pensamento e da linguagem de Guimarães Rosa.

TRADUZIR: REFLEXÕES SOBRE A TEORIA E PRÁTICA DA TRADUÇÃO CRIATIVA

Arlete Cavaliere*

RESUMO: O presente artigo apresenta e discute algumas proposições teóricas sobre a arte da tradução literária.

Palavras-chave: tradução, criação, crítica literária.

Começamos por uma colocação de Roman Jakobson um tanto ameaçadora: “a prática e a teoria da tradução apresentam problemas complexos, e de quando em quando, fazem-se tentativas de cortar o nó górdio, proclamando o dogma da impossibilidade da tradução.”

Este é um fantasma que persegue a tarefa de todo tradutor. No entanto, no mesmo artigo “Aspectos linguísticos da tradução”¹ Jakobson afirma que toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, neologismos, transferências semânticas e finalmente, por circunlóquios. O fato é que seja

(*) Professora de Teatro e Cultura Russa e coordenadora do Curso de Russo da FFLCH-USP.

(1) JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”, in *Linguística e comunicação*. Cultrix, São Paulo, 1970.

qual for a forma de interpretação de um signo verbal, a comunicação pode ser sempre resgatada, recuperada.

Jakobson distingue três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua (tradução intralingual); em outra língua (tradução interlingual) e em outro sistema de símbolos não-verbais (tradução intersemiótica).

No caso da tradução interlingual que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua, não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras.

A ausência de certos processos gramaticais na língua (ou mesmo na linguagem) para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original. Se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais.

Portanto, em sua função cognitiva, nos diz Jakobson, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. Assim, a hipótese da impossibilidade de se traduzir dados cognitivos parece inviável e até contraditória.

Mas como proceder quando as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado? Como traduzir quando nos encontramos diante de um universo que Jakobson chamou de “mitologia verbal”: nos sonhos, na magia, na poesia?

É aqui que a questão da tradução se complica e se presta muito mais a discussões. E diante do tradutor surge imediatamente o fantasma da intraduzibilidade da obra de arte.

O problema se torna mais complexo se considerarmos com Jakobson que a dificuldade do tradutor em preservar certos simbolismos de determinados sistemas gramaticais se choca muitas vezes com a falta de pertinência dessa dificuldade do ponto de vista cognitivo.

Como resolver a decepção de uma criança russa que ao ler uma tradução de contos alemães, fica estupefata ao descobrir que a Morte, seguramente uma mulher (em russo ‘smert’, feminino), é representada por um velho (em alemão ‘der Tod’, masculino)?

Certas divergências de categorias gramaticais podem anular assim toda uma identificação simbólica numa certa comunidade linguística. Mas se uma língua nem sempre pode ser reproduzida de maneira idêntica quando traduzida por outra língua, o que fazer diante de uma obra literária quando as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto?

Sabemos que na poesia as categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes, enfim, todos os constituintes do código verbal são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria.

A própria semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico e reina na arte poética. Como traduzi-la?

Haroldo de Campos, como se sabe, discute vários aspectos do problema,² valendo-se, em dado momento, da teoria de base semiótica e teórico-informativa do filósofo e crítico Max Bense. A sua distinção entre “informação documentária”, “infomação semântica” e “informação estética” nos parece bastante elucidativa.

⁽²⁾ Cf. especialmente CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”, in *Metalinguagem*, Vozes, Petrópolis, 1967.

A “informação documentária” reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença registro. A “informação semântica” já transcende a “documentária”, pois vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como por exemplo, o conceito de falso e verdadeiro. É todo o universo de significações que está por trás da informação.

Já a “informação estética” transcende a semântica, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos.

É uma certa “fragilidade” da informação estética, responsável talvez pelo fascínio da obra de arte, que impede as diversas codificações ou as várias maneiras de transmitir que as informações documentária e semântica permitem. Isto porque a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista, pois qualquer alteração na sequência de signos, por menor que seja, pode perturbar sua realização estética. Daí a conclusão de que em cada língua há uma outra informação estética para informações semanticamente iguais.

Quer estejamos no domínio da prosa, quer no domínio da poesia, a questão fundamental que se coloca é: seria a literatura intraduzível?

Muito já se falou sobre a distinção entre prosa e poesia e o caráter da palavra como “coisa” na poesia. Para Sartre, por exemplo, a “mot-chose” na poesia se opõe a “mot-signe” na prosa. A propósito dos versos de Rimbaud:

“O saisons! ô châteaux!
Quelle âme est sans défauts”,

Sartre escreve: “Personne n’est interrogé, personne n’interroge: le poète est absent. Et l’interrogation ne comporte pas de réponse ou plutôt elle est sa propre réponse. Est-ce donc une fausse interrogation? Mais il serait absurde de croire

que Rimbaud a “voulu dire”: tout le monde a ses défauts. Comme disait Breton de Saint-Pol-Roux: “S’il avait voulu le dire, il l’aurait dit”. Et il n’a pas non plus voulu dire autre chose. Il a fait une interrogation absolue; il a conféré au beau mot d’âme une existence interrogative. Voilà l’interrogation devenue chose, comme l’angoisse du Tintoret était devenue jaune. Ce n’est plus une signification, c’est une substance...”³

É claro, portanto, que o problema da intraduzibilidade da obra literária se afigura mais agudo quando estamos diante da poesia. Mas a dicotomia prosa x poesia, nestes termos, se mostra insubsistente, pelo menos como critério absoluto, se levarmos em conta textos em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como objeto, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia.

Por exemplo, “Memórias Sentimentais de João Miramar” e “Serafim Ponte Grande” de Oswald de Andrade; “Macunaíma” de Mário de Andrade; “Grande Sertão: Veredas” de Guimarães Rosa, para ficarmos apenas na literatura brasileira, postulariam “a priori”, tanto como a poesia, a impossibilidade da tradução. Assim, nos parece mais viável a substituição dos conceitos de prosa e poesia pelo de texto.

Mas a questão não se resolve: como então traduzir textos criativos, uma vez que, neste caso, precisamos, antes de mais nada, transpor em outra língua uma “informação estética”, além da “informação semântica”?

A tarefa é difícil. E a saída possível é a tentativa de uma transposição criativa: “teremos em outra língua uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (H. Campos).

⁽³⁾ Apud Haroldo de Campos, ob. cit., p. 23.

A tradução de textos criativos deverá ser sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca, onde o que se busca não é apenas o significado, mas o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade.

Walter Benjamin em seu artigo “La tâche du traducteur”⁴ analisa com muita propriedade o problema sob uma nova luz: a de uma filosofia da linguagem. Segundo o pensador alemão, existe uma estrutura oculta da linguagem que é universal e comum a todos os homens. As diferenças entre as línguas são essencialmente superficiais. E a tradução é viável devido a este plano mais profundo e universal da linguagem, do qual todas as gramáticas derivam e que pode ser localizado e reconhecido em todo o idioma humano.

Para Walter Benjamin a tradução assume um caráter profundamente filosófico, ético e até mágico e mítico, através do conceito de “Linguagem Universal” ou “Linguagem Pura”: a tradução pode ser possível e impossível ao mesmo tempo; trata-se de uma antinomia dialética que nasce do fato de que todas as línguas são fragmentos de uma só “linguagem pura”: um “Logos” que faz o discurso ser expressivo, mas não é visível explicitamente em nenhuma língua.

Traduzir de uma língua A em outra B implica a existência de uma terceira, presente e ativa, que evidencia os traços desse “discurso puro” que precede e se encontra subliminar em todas as línguas. Isso equivale a dizer que todos os seres humanos expressam as mesmas coisas e que a voz humana nasce das mesmas esperanças, dos mesmos medos, embora através de diferentes palavras.

A tradução, portadora dos germes dessa “Linguagem Pura”, se situaria para o teórico alemão a meio-caminho entre a criação literária e a teoria.

⁽⁴⁾ BENJAMIN, Walter. “La tâche du traducteur”, in *Mythe et violence*. Denôel (Lettres Nouvelles), Paris, 1971.

Dessa forma, o problema da tradução engendra um aspecto mais profundo: o da arte de traduzir. E, como já se disse, a demonstração da impossibilidade teórica da tradução implicaria a assertiva de que a tradução é arte, elegendo-a assim à categoria estética como criação. E ainda: se o objetivo de toda arte é algo impossível, isto é, exprimir o inexprimível, reproduzir o irreproduzível, fixar o infixável, então por que não se supor possível traduzir o intraduzível ?

Se a tradução de textos artísticos é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido, uma desmontagem e uma remontagem da máquina da criação, “aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha”, como bem coloca Haroldo de Campos, então a tradução também é crítica.

Ezra Pound considerava a tradução como uma modalidade da crítica, na medida em que corresponde às suas funções mais importantes:

1. tentativa teórica de antecipar a criação;
2. escolha: ordenação geral e expurgo do já feito, eliminação de repetições, ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a parte viva e perca menos tempo possível com questões obsoletas.

Nessa linha de raciocínio, a crítica via tradução pode dar nova vida ao passado literário. Quando tentamos lançar a tradição à luz da modernidade, o que procuramos, antes de mais nada, é uma nova digestão capaz de assimilar obras do passado convenientemente, através de um novo olho crítico-criativo, como quer T.S.Eliot, capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente.

Assim, a tradução de textos criativos deve perseguir, antes de tudo, a fidelidade ao “espírito” e ao “clima” do traduzido, ao “tom” do original, característico e expressivo dentro de uma determinada tradição literária.

Essa busca do “tom” do original, muitas vezes pode nos fazer desviar das palavras, se elas o obscurecem, mas é necessário, sempre que possível, buscar efeitos ou variantes que o original autoriza em sua linha de invenção.

Aqui novamente devemos pensar na teoria de Walter Benjamin quando discute dois conceitos fundamentais da teoria da tradução: a fidelidade e a liberdade, conceitos que devem ser analisados com muito cuidado se o que se pretende é uma tradução que visa mais do que uma simples restituição do sentido.

Uma tradução que busca fielmente cada palavra não pode jamais restituir plenamente o sentido mais profundo da palavra no original, pois devemos levar em consideração que as palavras têm também uma certa tonalidade afetiva que não pode ser desprezada. Traduzir é, pois, mais do que comunicar: a tradução é uma forma própria, e a tarefa do tradutor é também uma tarefa própria, diferente da do escritor.

No artigo “Hybris da Tradução – Hybris da análise”, Boris Schnaiderman, demonstrando o seu “modus operandi” para a análise e tradução da epígrafe em versos da novela “A Dama de Espadas” de A.S. Púchkin, salienta a necessidade de uma transcrição, através da qual o tradutor deve necessariamente exceder os lindes de sua língua, estranhando-lhe o léxico, “recompensando a perda aqui com uma intromissão inventiva acolá, até que o desatine e desapodere aquela última Hybris, que é transformar o original na tradução de sua tradução.”⁵

Já se falou que traduzir é a maneira mais atenta de ler, pois é ler com acuidade, é penetrar melhor a obra. Este deve

⁵ SCHNAIDERMAN, B. “Hybris da Tradução”, in *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Setembro.

ser também o objetivo do tradutor: um exercício de intelecção e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Talvez seja a melhor leitura que se pode fazer de um texto literário: traduzindo-o estaremos penetrando nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. *La tâche du traducteur*, in *Mythe et violence*. Paris: Denöel (Lettres Nouvelles), 1971.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e como crítica*, in *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- JAKOBSON, Roman. *Aspectos lingüísticos da tradução*, in *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Hybris da Tradução-Hybris da análise*, in *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Setembro, 1980.

RÉSUMÉ: *Le présent article se propose d'exposer et de discuter quelques propositions théoriques sur la traduction littéraire.*

Mots-clés: *traduction, création, critique littéraire.*

Índice Geral

ÍNDICE GERAL

(10 - 25)

(1981-4 - 1999)

Número 10 – 13

Depoimentos

Paul Arbousse-Bastide	7
Mário Schemberg	35
Candido Silva Dias	60
Florestan Fernandes	75
Antonio Candido de Mello e Souza	115
Ruy Coelho	121
Gilda de Mello e Souza	134
Fernando Henrique Cardoso	158
Michel Butor	180

Número 14

Hudinilson Hurbano	
<i>O realismo na linguagem literária</i>	5
Italo Calvino	
<i>Literatura e ciência na tradição literária francesa até o Naturalismo</i>	13
Lênia Márcia de Medeiros Mongelli	
<i>Fantasia e realidade entre os arcades</i>	23
Richard M. Morse	
Triangulating two Cubists: William Carlos Williams and Oswald <i>de Andrade</i>	29
Maria Cecília de Moraes Pinto	
<i>A destruição do irreal: de Gautier a Aluísio Azevedo</i>	39
Maria Tereza Cristófani de Souza Barreto	
<i>Cristóbal Colón: magnificador del lenguaje, autor barroco</i>	49
Maria Tereza de Freitas	
<i>La dynamique de l'imagination de Julien Gracq dans Le rivage de Syrtes</i> .	71
Robert Di Antonio	
<i>The passage from myth to anti-mythin contemporary hispanic poetry</i>	97
Roberto Schwarz	
<i>Uma prosa e sua implicações</i>	105

Tereza Nakéd Zaratín	
<i>Realismo, alegoria e metáfora na literatura japonesa contemporânea</i>	113
Valéria de Marco	
<i>As minas de prata: o rosto brasileiro</i>	125
Vera Maria Chalmers	
<i>A anunciação do homem livre</i>	143
Wilma K. B. de Souza	
<i>Pirandello e o realismo da linguagem</i>	151
Zélia de Almeida Cardoso	
<i>A apresentação da realidade na obra literária</i>	161

Número 15

ARTIGOS

Ana Luíza de Andrade	
<i>A Escritura feita iniciação feminina: Clarice Lispector e Virginia Woolf</i>	9
Carmelo Distante	
<i>Lettura Dell'XI Canto del Paradiso</i>	23
Eloá Di Pierro Heise	
<i>A obra de Heinrich Böll, uma "l'art pour l'homme"</i>	35
Etienne Barilier	
<i>Camus l'universel</i>	41
Flávio Aguiar	
<i>Visões do inferno ou o inferno somos nós</i>	51
Hilda Westin Cerqueira	
<i>Micromégas, menipéia moderna</i>	63
João Alexandre Barbosa	
<i>A Trajetória de um crítico</i>	95
Eugène Ionesco	
<i>O Autor e seus problemas (tradução)</i>	105
Maria Helena Nery Garcez	
<i>O "Estrambótico" em Mário de Sá-Carneiro</i>	111
Maria Tereza de Freitas	
<i>Literatura e História: O exemplo de Vitor Hugo</i>	119
Mariarosaria Fabris	
<i>A Língua como ideologia</i>	137
Pedro Garcez Ghirardi	
<i>Manzoni e Kafka: un parallelo</i>	147
Philippe Willemart	
<i>La Jouissance singulière de Swann et la petite phrase de Vinteuil</i>	163
Ruth Cerqueira de Oliveira Röhl	
<i>Afinidades poéticas entre Ingeborg Bachmann e Robert Musil</i>	171
Teodoro Negri	
<i>Invito alla Lettura dei "Fioretti"</i>	183
Vilma K. Barreto de Souza	
<i>São Francisco de Assis, uma tradição e a análise temática do</i> <i>"Cantico delle Creature"</i>	199

RESENHA

Lênia Márcia de Medeiros Mongelli217

Número 16

ARTIGOS

Alcides Villaça
Um elefante de mentira e de verdade 9

Izidoro Blikstein
A poética do tempo/espaço em A Mesa 23

Maria do Carmo Campos
Borges e Drummond em Seita Blasfema: A Biblioteca da Torre 43

Frederick G. Williams
Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Sena e prêmios
internacionais. *Uma correspondência pessoal* 53

Olga Savary
Drummond entre nós 71

Fernando Py
Edições dos livros de Carlos Drummond de Andrade 77

Celeste Henrique Marquês Ribeiro de Souza
A obra de Carlos Drummond de Andrade em tradução alemã 89

John Gledson
Drummond em inglês 93

DOCUMENTO 109

RESENHAS 113

COLABORADORES 128

Número 17

ARTIGOS

Alexandre Eulálio
O ensaio literário no Brasil 9

Fernand Ouellette
Divagações sobre o “Ensaio” 55

Joseph Bonenfant
O pensamento inacabado do ensaio 59

Luiz Roncari
Ensaio e erro 65

Flávio Aguiar
Ensaio – Viagem entre a memória e o desejo 75

Regina Pontieri	
<i>Roland Barthes e a escrita fragmentária</i>	81
Salette de Almeida Cara	
<i>Uma paralaxe entre Kant e Cazuza</i>	99
João Adolfo Hansen	
<i>Uma estrela de mil pontas</i>	107
Cleusa Rios Pinheiro Passos	
<i>“A obsessão miúda” em Os Ratos de Dyonélio Machado</i>	123
Antonio Arnoni Prado	
<i>O exílio na metáfora</i>	143
João Roberto Faria	
<i>Qorpo-Santo: as formas do cômico</i>	155
Glória Carneiro do Amaral	
<i>Cartões postais e selos no romance Histoire, de Claude Simon</i>	171
Teresa Pires Vara	
<i>Correspondências</i>	181

Número 18

HOMENAGEM AO PROF. DR. SEGISMUNDO SPINA	7
---	---

ARTIGOS

Sandra G. T. Vasconcelos	
<i>Do outro lado do espelho</i>	23
Roberto de Oliveira Brandão	
<i>Machado de Assis e os sofistas</i>	41
Celeste H. M. de Sousa	
<i>A obra de Machado de Assis em tradução alemã</i>	55
Nilce Sant’ Anna Martins	
O estilo coloquial culto de Machado de Assis no romance <i>Quincas Borba</i>	61
Dan Sperber, Deirdre Wilson	
<i>As ironias como menções</i>	81
Cristl M. K. Brink-Friederici	
<i>Momentos históricos do “novo” e “velho” movimento feminista na Alemanha e no Brasil – Convergências e divergências</i>	99
Pedro Garcez Ghirardi	
<i>A Renascença literária italiana vista por Yeats: notas sobre uma evolução de perspectivas</i>	115
María de la Concepción Piñero Valverde	
<i>Vestígios de Cluny no Poema de Mio Cid</i>	131

RESENHAS

María de la Concepción Piñero Valverde	
<i>Poema do Cid</i>	145
Beatriz Diniz	
<i>La Cuestión Armenia y las relaciones internacionales</i>	147

Número 19

INTRODUÇÃO	5
ARTIGOS	
Ariovaldo A. Peterlini <i>Lucrecia e o ideal romano de mulher</i>	9
Zelia de Almeida Cardoso <i>Figuras femininas em Plauto: convencionalismo e originalidade</i>	29
Homero Osvaldo Machado Nogueira <i>De Tibulli puellis</i>	39
Maria da Gloria Novak <i>Dido e a razão de sua morte</i>	51
Antonio Chelini <i>A deusa Ísis nas Metamorfoses de Apuleio</i>	67
Aurora Fornoni Bernardini <i>O relato de Ismerina</i>	81
Nelly Novaes Coelho <i>A literatura feminina no Brasil contemporâneo</i>	91
Ruth Röhl <i>A trovadora Beatriz – Um meta-romance feminista</i>	103
Christl M. K. Brink-Friederici <i>A ‘nova’ literatura feminina alemã através de sucessos</i>	113
Angela Li Volsi <i>Colette revisitada</i>	125
Paulo Sérgio Vasconcellos <i>Reflexões sobre Medéia</i>	147
Maria Lúcia Silveira Rangel <i>Cíntia, a musa de Propércio</i>	159

Número 20

APRESENTAÇÃO	5
ARTIGOS	
Glória Carneiro do Amaral <i>Projetos Poéticos</i>	9
Roberto de Oliveira Brandão <i>Para que serve a poesia?</i>	17
Regina Salgado Campos <i>A noiva brasileira de Oscar Wilde ou Gastão Cruls, um leitor de André Gide</i>	27
Zelia de Almeida Cardoso <i>O discurso senequiano e a caracterização da personagem trágica</i>	35
João Roberto Faria <i>França Júnior e a comédia de costumes</i>	49
Alcebiades Fernandes Júnior <i>O preconceito no uso do léxico</i>	57

Norma Hochgreb	
A entoação e a organização em tópico-comentário em enunciados <i>interrogativos</i>	63
Vicência Maria Freitas Jaguaribe	
<i>A cidade moderna e a busca de um território para a poesia</i>	81
Eliana Rosa Langer	
<i>Leitura: construção de sentido</i>	103
Gilberto Figueiredo Martins	
<i>A margem do devir: estagnação e dor na narrativa kafkiana</i>	113
Ana Lúcia Müller	
<i>A semântica de valor de verdade e a gramática de Montague</i>	119
Maria Helena Nóbrega	
<i>Jorge Luis Borges: o sentido latente no leitor</i>	137
Julia Marchetti Polinesio	
<i>Reflexões sobre Gadda</i>	143
RESENHA	
Aurora Fornoni Bernardini	
<i>O romance e a voz (A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin)</i>	157
DEPOIMENTO	
Poema inédito: <i>O campo dos Afonsos, de Walter Campi Laus.</i>	
Apresentação de Flávio Aguiar	163

Número 21

APRESENTAÇÃO	5
ARTIGOS	
Alain Mouzat	
<i>La traduction comme construction du sens: une pratique envers et contre tout?</i>	9
Beth Brait	
<i>A construção do sentido: um exemplo fotográfico persuasivo</i>	19
Claudine Normand	
<i>Lectures d'Emile Benveniste</i>	29
Cristina Casadei Pietraróia	
<i>Léxico, leitura e construção do sentido em língua estrangeira</i>	47
Diana Luz Pessoa de Barros	
<i>Procedimentos de construção do texto falado: aspectualização</i>	67
José Luiz Fiorin	
<i>A pessoa subvertida</i>	77
Leonor Lopes Fávero	
<i>Sentido e gramáticas no século XVIII</i>	109
Luiz Tatit	
<i>A construção do sentido na canção popular</i>	131

Patrick Dahlet	
<i>Les formes du sens dans l'interprétation</i>	145
Regina Rocha	
<i>A referência nos provérbios</i>	169
Véronique Dahlet	
<i>La voix de l'écriture, l'écoute du sens</i>	179

RESENHAS

Eduardo Guimarães	
<i>Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: em torno de Bakhtin</i>	191
Patrick Dahlet	
<i>A enunciação dos provérbios</i>	195

CONFERÊNCIA

Beth Brait	
<i>La réception d'Emile Benveniste au Brésil: quelques aspects.</i> <i>Paris X-Nanterre, Fev. 1995</i>	157

Número 22

APRESENTAÇÃO	5
--------------------	---

HOMENAGEM

Elisa Guimarães	
<i>Lafetá – Meu amigo mineiro</i>	9
Irene A. Machado	
<i>Lições de Lafetá</i>	11

ARTIGOS

Angélica Chiappetta	
“Não diferem o historiador e o poeta...” O texto histórico como <i>instrumento e objeto de trabalho</i>	15
Antonio Vicente Marafioti Garnica	
A exatidão imprecisa: um ensaio sobre interdisciplinaridade, <i>discurso e texto</i>	35
Elisa Guimarães	
<i>O texto em aula de Língua Portuguesa</i>	49
Elizabeth Harkot La Taille	
Um olhar “bakhtiniano” sobre o carnaval na canção “Vai passar” <i>(Francis Hime e Chico Buarque)</i>	61
Eliana Rosa Langer	
Pesquisando o complexo ato de ler em língua estrangeira – <i>Instrumentos de pesquisa</i>	75
Irene A. Machado	
<i>Texto como enunciação. A abordagem de Mikhail Bakhtin</i>	89

Lênia Márcia Mongelli	
<i>Na concisão de um soneto, o imaginário cavaleiresco português</i>	107
Maria Celina Novaes Marinho	
Representação das linguagens sociais no romance: Desencontro cultural e ideológico em São Bernardo , de Graciliano Ramos	123
Maria da Glória Novak	
O lirismo de Caio Valério Catulo. Uma leitura de seu poema sobre <i>um barco (carm.iv)</i>	137
Simone Rossinetti Rufinoni	
A lira esfacelada do poeta (Uma interpretação dos desdobramentos do tema da viola quebrada na obra de Mário de Andrade)	155
Thais Montenegro Chinellato	
<i>Palavra de jornal – A linguagem intermediária</i>	169
CONFERÊNCIAS	
Diana Luz Pessoa de Barros	
<i>Reflexões sobre os estudos do texto e do discurso</i>	181
Roberto de Oliveira Brandão	
<i>A literatura como visão do novo mundo</i>	201

Número 23

APRESENTAÇÃO	5
HOMENAGEM	
Presença da Graça	
<i>Aida Ramezá Hanania e Mário Bruno Sproviero</i>	9
ARTIGOS	
Adriane da Silva Duarte	
Palavras aladas: uma pequena teoria do sublime n'As Aves de <i>Aristófanes</i>	15
Ana Szpiczkowski	
<i>O silêncio, a palavra e o sábio</i>	29
Arlete Orlando Cavaliéri	
<i>A palavra e o homem no teatro de Meyerhold</i>	37
Flávio Aguiar	
<i>A praça, o povo e o poeta</i>	47
Hudinilson Urbano	
<i>A citação direta de fala como marca de expressividade</i>	63
Maria Adélia Ferreira Mauro	
<i>O percurso interpretativo de um discurso argumentativo</i>	79
Maria Helena da Nóbrega	
<i>Ensino e humanização: a palavra na aula de língua materna</i>	97
Maria Lúcia da Cunha V. de Oliveira Andrade	
<i>Digressão: palavra desviante ou estratégia argumentativa?</i>	121

Mário Ferreira	
Notas para um diálogo entre culturas – As traduções de Fagundes	
<i>Varela de poemas sânscritos</i>	151
Mônica Magalhães Cavalcante	
<i>A omissão de complementos verbais</i>	171
Oswaldo Humberto L. Ceschin	
<i>O proletário aparece</i>	217
Peonia Viana Guedes	
<i>A mulher e o silêncio nas peças de Shakespeare</i>	239
Valentim Facioli	
<i>Macacos que mord(r)em</i>	253
RESENHAS	
Luciano. <i>Diálogos dos mortos</i> . Versão bilingüe Grego/Português.	
Org. e Trad.: Henrique G. Murachco, por Elisa Guimarães.....	269
POSSENTI, Sírio. <i>Por que (não) ensinar gramática na escola</i> , por	
Helena H. Nagamine Brandão	273
PEREIRO, Carlos Paulo Martinez. <i>Natura das animalhas</i> . Bestiário	
medieval da lírica profana galego-portuguesa,	
por Lênia Márcia Mongelli	279
ARRIGUCCI, Jr., Davi. <i>O cacto e as ruínas</i> . A poesia entre outras	
artes, por Oswaldo Humberto L. Ceschin	283
CONFERÊNCIA	
Ataliba T. de Castilho	
<i>Para um sintaxe da repetição – Língua falada e gramaticalização</i>	293
Índice geral de 1 a 9 (1972 – 1980)	333

Número 24

APRESENTAÇÃO	7
HOMENAGEM A ANTONIO CANDIDO	
<i>Nota explicativa</i>	
Flávio Wolf de Aguiar	9
<i>Ocaso da literatura ou falência da crítica?</i>	
Benedito Nunes	11
ARTIGOS	
<i>Vozes de excluídos: o exílio na epistolografia latina</i>	
Zelia de Almeida Cardoso	23
<i>As cantigas e a lei para o judeu hispânico</i>	
Oswaldo Humberto Leonardi Ceschin	45
<i>Heroísmo e marginalidade: heranças quixotescas</i>	
Maria Augusta da Costa Vieira	67

<i>A trajetória de uma idéia: o Futurismo no Brasil</i> Annateresa Fabris	77
A busca da integração humana do índio na primeira <i>gramática da língua quêchua</i> Eduardo de Almeida Navarro	111
<i>Línguas minoritárias entre o simbólico e o político: o caso do crioulo nas Antilhas Francesas</i> Véronique Dahlet	21
“Por que os estrangeiros são estranhos?” – Como <i>diferenças culturais afetam a comunicação</i> Selma Martins Meireles	131
<i>O imbróglio gaddiano</i> Marianosaria Fabris	149

NOTAS

<i>A língua hebraica como fator de integração de um povo</i> Ana Szpickowski	161
---	-----

RESENHAS

BRUNER, Jérôme. <i>L'éducation, entrée dans la culture. Les problèmes de l'école à la lumière de la psychologie culturelle</i> , por Lélia Erbolato Melo	169
RIBEIRO, Cristina Almeida & Margarida MA- DUREIRA, (org.) <i>O gênero do texto medieval</i> , por Lênia Márcia Mongelli	177
MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.) <i>Retóricas de ontem e de hoje</i> , por Maria Cecilia Moraes Pinto	181
Índice Geral de 10 a 23 (1981-4 - 1997)	185

Número 25

APRESENTAÇÃO	09
--------------------	----

HOMENAGEM

A seu Jaime Henrique Murachco	11
Sobre Décio de Almeida Prado Maria Sílvia Betti	13

ARTIGOS

<i>A condição da mulher na Índia antiga na perspectiva das eras cósmicas – o ser feminino segundo o tantrismo</i> Mário Ferreira	21
---	----

<i>A respeito de Amadeu Amaral e d'O dialeto caipira</i> Oswaldo Humberto L. Ceschin	41
<i>Contrastes e propostas</i> Aurora Fornoni Bernardini	81
<i>Anotações numa cabana de nove metros quadrados</i> Luiza Nana Yoshida	91
<i>Para uma revisão da situação lingüística no Mundo</i> <i>Árabe: a diglossia</i> Safa A. Abou Chahla Jubran	113
<i>O liber medicinalis de Ruffato</i> Giorgio Bernardi Perini	127
<i>Questões sobre a literatura de testemunho</i> Valeria De Marco	153
<i>A volta da serpente</i> Flávio Aguiar	169
CONFERÊNCIAS	
<i>Filologia e Lingüística: Os testemunhos dão depoimento</i> Heitor Megale	191
DOCUMENTOS	
<i>Crônicas inéditas (em livro) de Olavo Bilac</i> Antonio Dimas	217
TRADUÇÕES	
<i>Ángel Rama e as máscaras na romaria: mais um passo no aprendizado de Lina.</i> Roseli Barros Cunha	249
<i>Como era novo o Novo Mundo</i> Italo Calvino	265
<i>O saber num texto árabe do século XI</i> Mamede Mustafa Jarouche	275
RESENHAS	
LOPONDO, Lilian (Org.) <i>Saramago segundo terceiros.</i> São Paulo, Humanitas Editora, 2000, por Elisa Guimarães	287
BAGNO, Marcos. <i>Preconceito Lingüístico – O Que É, Como Se Faz.</i> São Paulo, Ed. Loyola, 1999, por Elis de Almeida Cardoso	293
Índice Geral de 10 a 24 (1981-4 – 1999)	297

LIVRARIA HUMANITAS
Av. Prof. Luciano Gualberto, 315
Cid. Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Tel: 3091-3728 / 3091-3796
e-mail: livrariahumanitas@usp.br

HUMANITAS – DISTRIBUIÇÃO
Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: 3091-4589
e-mail: pubfflch@edu.usp.br
<http://www.fflch.usp.br/humanitas>

FICHA TÉCNICA

Mancha 11,5 x 19 cm
Formato 16 x 22 cm
Tipologia Bookman Old Style
Papel miolo: Off set 75 g/m²
capa: cartolina verde 240 g/m²
Impressão e acabamento GRÁFICA DA FFLCH/USP
Número de páginas 402
Tiragem 200 exemplares