

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

unesp 

v. 13, n. 2
Jul.-Dez. 2021
ISSN 2177-3807

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Pasqual Barretti

Vice-Reitora

Maysa Furlan

Pró-Reitor de Pesquisa

Edson Cocchieri Botelho

Pró-Reitora de Pós-Graduação

Maria Valnice Boldrin

Pró-Reitor de Extensão Universitária e Cultural

Raul Borges Guimarães

Pró-Reitor de Planejamento Estratégico e Gestão

Estevão Tomomitsu Kimpara

Diretor do IBILCE

Julio Cesar Torres

Vice-Diretor do IBILCE

Fernando Barbosa Noll

Coordenador do PPGLetras

Pablo Simpson Kilzer Amorim

Vice-Coordenadora do PPGLetras

Luciene Marie Pavanelo

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 13	n. 2	p. 1-145	jul./dez. 2021
-------------	-----------------------	-------	------	----------	----------------

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

EDITOR-CHEFE Arnaldo Franco Junior

EDITORES-ASSISTENTES Leandro Henrique Aparecido Valentin; Rafaela Mendes Mano Sanches; Wanderlan Alves

EDITORIA — v. 13, n. 2, 2021 Márcia Valéria Martinez Aguiar; Maria Cláudia Rodrigues Alves; Valter Cesar Pinheiro.

COMISSÃO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD Arnaldo Franco Junior; Milena Mulatti Magri; Pablo Simpson Kilzer Amorim.

CONSELHO CONSULTIVO / ADVISORY COMMITTEE Alvaro Luiz Hattner (UNESP); André Luís Gomes (UnB); António Manuel Ferreira (Univ. Aveiro); Aparecida Maria Nunes (UNINCOR); Arnaldo Franco Junior (UNESP); Cássio da Silva Araújo Tavares (UFG); Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP); Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie); Ellen Mariany da Silva Dias (UEL); Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP); Giséle M. Fernandes (UNESP); Jaime Ginzburg (USP); João Azenha (USP); João Luiz Pereira Ourique (UFPEL); José Luiz Fiorin (USP); Lúcia Granja (UNESP); Lúcia Osana Zolin (UEM); Luciene Almeida de Azevedo (UFBA); Luciene Marie Pavanelo (UNESP); Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT); Manuel F. Medina (Univ. Louisville); Marcos Antonio Siscar (UNICAMP); Márcio Scheel (UNESP); Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP); Marisa Corrêa Silva (UEM); Marli Tereza Furtado (UFPA); Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB); Mirian Hisae Y. Zappone (UEM); Nádia Battella Gotlib (USP); Orlando Nunes de Amorim (UNESP); Rejane Rocha (UFSCar); Ria Lemaire (Univ. de Poitiers); Robert J. Oakley (Univ. Birmingham); Rosani U. Ketzner Umbach (UFMS); Sandra G. T. Vasconcelos (USP); Sérgio Vicente Motta (UNESP); Susana Souto Silva (UFAL); Susanna Busato (UNESP); Telma Maciel (UEL); Thomas B. Byers (Univ. Louisville); Thomas Bonnici (UEM).

EDITORAÇÃO Leandro Henrique Aparecido Valentin; Monelise Vilela Pando

EDITORAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO PROFISSIONAL Editora Caviúna

REVISÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA; NORMALIZAÇÃO E REVISÃO DE REFERENCIAÇÃO Maria Cláudia Rodrigues Alves, Márcia Aguiar, Monelise Vilela Pando; Valter Cesar Pinheiro.

TRADUÇÃO/REVISÃO DE LÍNGUA INGLESA Marco Aurélio Barsanelli de Almeida

TRADUÇÃO / REVISÃO DE LÍNGUA ESPANHOLA Yvonne Ortiz Moran

IMAGEM DA CAPA © Kirsty Pargeter | Dreamstime Stock Photos

INDEXADORES CAPES PERIÓDICOS — DOAJ — ERIHPLUS — IBICT — LATINDEX — LivRe — MLA — OAJI — REDIB

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, UNESP, 2021

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

CORRESPONDÊNCIA DEVE SER ENCAMINHADA A *CORRESPONDENCE SHOULD BE ADDRESSED TO*

Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

Site: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- 8 Olho d'água, v. 13, n. 2, 2021
MÁRCIA VALÉRIA MARTINEZ DE AGUIAR
MARIA CLÁUDIA RODRIGUES ALVES
VALTER CESAR PINHEIRO

DOSSIÊ LITERATURA BRASILEIRA E LITERATURAS FRANCÓFONAS: TRAVESSIAS

- 11 Sérgio Milliet, tradutor de Guilherme de Almeida
Sérgio Milliet, translator of Guilherme de Almeida
VALTER CESAR PINHEIRO
- 26 Monteiro Lobato: leitor, crítico e tradutor de literatura francesa
Monteiro Lobato reader, critic and translator of French literature
ANA LUIZA REIS BEDÊ
- 37 Ecos de Leituras: do esquecido Adherbal de Carvalho, *A Noiva*
Echos of readings: from the forgotten Adherbal de Carvalho, The Bride
NORMA WIMMER
- 45 Eloy Pontes: crítica e/ou biografia
Eloy Pontes: criticism and/or biography
GLORIA CARNEIRO DO AMARAL
- 56 Flâneries lapougeanas em Belém do Pará
Lapougean flanery in Belém do Pará
LAURA TADDEI BRANDINI
BYANCA GABRIELY SILVA
- 71 Duas editoras e uma disposição: traduzir a literatura brasileira na França
Two publishers and a disposition: translating brazilian literature in France
ADRIANA CLÁUDIA DE SOUSA COSTA
MARTA PRAGANA DANTAS
- 89 Os primeiros leitores de Rubem Fonseca na França
The first readers of Rubem Fonseca in France
MARIA CLÁUDIA RODRIGUES ALVES

- 101 Dever de memória: traduzindo Scholastique Mukasonga no Brasil
The duty of memory: translating Scholastique Mukasonga in Brazil
RAQUEL PEIXOTO DO AMARAL CAMARGO
- 119 Uma poética em tradução: a correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores
A poetics in translation: Guimarães Rosa's correspondence with his translators
MÁRCIA VALÉRIA MARTINEZ DE AGUIAR
- 131 **Índice de Assuntos**
- 132 **Subject Index**
- 133 **Índice de Autores /Authors Index**
- 134 **Normas de Publicação**
- 137 **Policy for Submitting Papers**
- 140 **Normas para los Autores**
- 143 **Norme per Consegna di Articoli**

APRESENTAÇÃO

Olho d'água, v. 13, n. 2, 2021

Literatura brasileira e literaturas francófonas: travessias

A elaboração deste dossiê representa o arremate dos simpósios que organizamos, de 2016 a 2020, nos encontros e congressos da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Nesses eventos, tivemos o privilégio de acolher colegas que discutiram as diferentes faces da recepção de um autor em um país estrangeiro, dentre as quais se destacam as críticas literárias e jornalísticas, as traduções e adaptações, os projetos editoriais que respaldam o lançamento e a circulação de suas obras no país de origem e no exterior, e a presença, nas mais diversas formas de relações transtextuais, de seus textos em escritos alheios. Os artigos aqui reunidos, que se concentram nas relações da literatura brasileira com as literaturas francófonas, contemplam essas múltiplas faces.

“Sérgio Milliet, tradutor de Guilherme de Almeida” abre o dossiê. Nesse artigo, ao buscar apreender o modo como Sérgio Milliet traduziu para a revista belga *Lumière* quatro poemas de Guilherme de Almeida, Valter Cesar Pinheiro é levado a examinar o horizonte literário de uma época e sua provável influência no projeto tradutório em questão.

Em seguida, Ana Luíza Reis Bedê, com “Monteiro Lobato leitor, crítico e tradutor de literatura francesa”, nos apresenta este escritor, comumente mais lembrado por sua forte ligação com a literatura inglesa e norte-americana, como um leitor igualmente arguto não apenas dos escritores franceses do século XIX, mas também dos séculos XVII e XVIII, em especial de Madame de Sévigné, cujo estilo espirituoso transparece nas correspondências do autor brasileiro.

No mesmo diapasão, Norma Wimmer, em “Ecos de leituras: do esquecido Adherbal de Carvalho, *A Noiva*”, aponta, neste romance hoje praticamente inacessível, as marcas de Balzac, Flaubert e Alexandre Dumas filho e também a absorção dos princípios naturalistas de Émile Zola, que no Brasil já haviam ecoado no romance *O Mulato*, de Aluísio Azevedo.

A presença dos escritores franceses no Brasil é ainda abordada, de outra perspectiva, em “Eloy Pontes: crítica e/ou biografia”. Neste artigo, Gloria Carneiro do Amaral aborda a peculiaridade da biografia literária de Honoré de Balzac escrita por Eloy Pontes, jornalista que, nos anos 1930 e 1940, se tornou conhecido por seus livros sobre a vida de Raul Pompeia, Olavo Bilac, Euclides da Cunha e Machado de Assis.

O anseio pelo apagamento de toda estrangeiridade é debatido por Laura Taddei Brandini e Byanca Gabriely Silva em “*Flâneries* lapougeanas em Belém do Pará”, que examina o papel da cidade de Belém na vivência de integração radical de um estrangeiro – personagem do romance *Noites tranquilas em Belém*, de Gilles Lapouge – em um espaço e uma cultura que não lhe são familiares, mas cuja absorção ele busca com vista à realização do sonho da viagem absoluta.

O aspecto mercadológico das circulações literárias internacionais é trazido à baila no artigo “Duas editoras e uma disposição: traduzir a literatura brasileira na França”, de Adriana

Cláudia de Sousa Costa e Marta Pragana Dantas, em que se analisa, a partir da posição de duas editoras que traduzem literatura brasileira na França, o modo como as editoras independentes que se dispõem a traduzir obras das chamadas literaturas menores ou periféricas exerce um papel fundamental na preservação da bibliodiversidade.

O papel desempenhado por projetos editoriais e pelo mercado livreiro na publicação de autores estrangeiros é também tratado, embora não de modo central, no artigo de Maria Cláudia Rodrigues Alves, “Os primeiros leitores de Rubem Fonseca na França”, que examina a primeira recepção deste escritor naquele país a partir de depoimentos de sua primeira tradutora, Marguerite Wünscher, e de duas críticas literárias importantes que acolheram a tradução dos contos de *Feliz Ano Novo* e do romance *O caso Morel*.

Fecham o dossiê dois artigos que focalizam as interrogações dos tradutores ao realizar sua sempre complexa tarefa. Em “Dever de memória: traduzindo Scholastique Mukasonga no Brasil”, Raquel Peixoto do Amaral Camargo se pergunta como a tradução pode implicar os leitores nos acontecimentos que envolvem o genocídio ruandês narrado por Mukasonga no romance *Un si beau diplôme*, obra que conjuga literatura e testemunho e que opera, assim, no interstício entre realidade e ficção.

É nesse mesmo interstício, aliás, que igualmente trabalharam, lidando com uma escrita completamente diversa, os tradutores de Guimarães Rosa, como nos mostra, com base na correspondência do escritor brasileiro com seus tradutores, Márcia Valéria Martinez de Aguiar no último artigo de nosso dossiê, “Uma poética em tradução: a correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores”.

Agradecemos às autoras e aos autores que participaram dessa edição e desejamos uma boa leitura.

Márcia Valéria Martinez de Aguiar
Maria Cláudia Rodrigues Alves
Valter Cesar Pinheiro

dossiê

LITERATURA BRASILEIRA E LITERATURAS
FRANCÓFONAS: TRAVESSIAS

Sérgio Milliet, tradutor de Guilherme de Almeida

VALTER CESAR PINHEIRO *

RESUMO: Importante tradutor de língua francesa, Sérgio Milliet (1898-1966) verteu para o português obras de Pascal, Laclos, Gide, Sartre e Beauvoir, bem como relatos de viajantes e os *Ensaio*s de Montaigne. Menos renomadas são suas traduções para o francês publicadas em periódicos europeus na década de 1920, cujo intuito era difundir no Velho Continente a moderna literatura brasileira. Dessas traduções, sobressaem as de quatro poemas de Guilherme de Almeida – “Aos pés da cruz” (“Au pied de la croix”), “A cadeia de cristal” (“La chaîne de cristal”), “A dança das horas” (“La danse des heures”) e o soneto XVI de *Nós* (“Nous”) – publicadas na revista belga *Lumière* nos anos de 1921 e 1922. Apresentar essas traduções e, a partir delas, apreender qual teria sido o projeto tradutório de Sérgio Milliet são os objetivos deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Guilherme de Almeida; Revistas literárias; Sérgio Milliet; Tradução poética.

ABSTRACT: As an important translator of French, Sérgio Milliet (1898-1966) translated into Portuguese works by Pascal, Laclos, Gide, Sartre and Beauvoir, as well as several travelers' accounts and Montaigne's *Essays*. Less renowned are his translations into French published in European periodicals in the 1920s, whose goal was to spread modern Brazilian literature in the Old Continent. Among these translations, four of Guilherme de Almeida's poems stand out – “Aos pés da cruz” (“Au pied de la croix”), “A cadeia de cristal” (“La chaîne de cristal”), “A dança das horas” (“La danse des heures”) and the sonnet XVI in *Nós* (“Nous”) – published in the Belgian magazine *Lumière* in 1921 and 1922. The purpose of this article is to present these translations and, based on them, understand what Sérgio Milliet's translation project might have been.

KEYWORDS: Guilherme de Almeida; Literary Magazines; Sérgio Milliet; Poetic Translation.

* Professor do Departamento de Letras Estrangeiras (DLES) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe – UFS –Brasil. E-mail: valterpinheiro@yahoo.com.br.

Ainda sob o impacto do polêmico discurso de Menotti del Picchia em defesa da estética moderna e de uma literatura que fosse genuinamente brasileira, escrita com sangue (humanidade), eletricidade (movimento) e violência (energia bandeirante), a agitada plateia do Theatro Municipal de São Paulo viu subir ao palco, na noite de 15 de fevereiro de 1922, o poeta franco-suíço Henri Mugnier.

Realizava-se naquela noite o Segundo Festival da Semana de Arte Moderna. Coube a Mugnier recitar poemas futuristas escritos por Sérgio (“Serge”) Milliet, amigo que, a despeito do nome e dos versos franceses, era tão paulista quanto os próceres do evento. A presença de Milliet no seleto rol de artistas partícipes da famosa festa modernista evidencia – posto que seu regresso após uma longa temporada na Suíça era recente – o quão rápida foi sua inserção na roda que se formava em torno de Mário e de Oswald. De fato, Milliet, autor de dois livros de poemas neorromântico-simbolistas lançados em Genebra, já era conhecido no meio literário paulistano antes de seu retorno ao Brasil: Rodrigo Otávio Filho e Guilherme de Almeida tinham publicado nas revistas *Panóplia* e *A Cigarra* resenhas a respeito de *Par le sentier* (1917); e Di Cavalcanti, por sua vez, assinado a capa *art nouveau* de *Le départ sous la pluie* (1919).

A novidade vinha do teor, do ritmo e do caráter dos versos lidos por Mugnier, que apresentavam ao *grand public* paulistano um Milliet vanguardista. Iniciava-se, ali, a segunda e última fase de sua poesia escrita em língua francesa, difundida em periódicos brasileiros e europeus e parcialmente editada em Antuérpia no volume intitulado *Œil-de-bœuf* (1923). Após esse lançamento, Milliet, excetuando-se algumas poucas versões de contos e poemas brasileiros para o francês, escreveria tão somente em nosso idioma.

A facilidade e o entusiasmo com que Sérgio Milliet desempenhou as múltiplas funções que lhe foram atribuídas pelos editores de *Klaxon* – órgão de difusão do ideário modernista fundado em São Paulo três meses após a realização da Semana – prenunciam uma carreira que será marcada pelo ecletismo e pelo livre trânsito entre formas de manifestação artística, línguas e espaços diversos. Aliás, tal predisposição para o plural já se havia revelado em 1921: nosso futuro ensaísta, ficcionista, jornalista, professor e homem de gabinete lançara nas páginas da *Lumière* – revista belga a cujo diretor Milliet fora apresentado no tempo em que morava na Suíça – não apenas uma sagaz reflexão sobre a literatura genebrina contemporânea, mas também versos de própria lavra, traduções de dois poemas de Guilherme de Almeida e até um curto artigo em que avaliava a obra poética do conterrâneo e noticiava a tradução de *Messidor*. Essa tradução, regularmente anunciada por *Lumière* e *Klaxon* em 1922, não chegou, porém, a ser impressa. Milliet afirmaria, décadas depois, nunca ter reavido os originais desse trabalho (MILLIET, 1962, p. 94).

Dentre as funções desempenhadas por Milliet em *Klaxon* sobressai, para além de sua contribuição poética e crítica, a atuação como intermediário entre o grupo klaxista e os congêneres estrangeiros. Com efeito, é Milliet quem medeia as relações entre os círculos literários de vanguarda de São Paulo, Antuérpia e Genebra. Seus textos veiculados na *Lumière* em abril e em novembro de 1922, “Une semaine d’art moderne à São Paulo” e “La jeune littérature brésilienne”, deixam evidente o projeto de internacionalização do modernismo

brasileiro. As colaborações subscritas em *Klaxon* pelos fundadores das revistas *Le Carmel* (da qual foram lançados 21 números em Genebra entre 1916 e 1918), Charles Baudouin, e *Lumière* (40 números difundidos de 1919 a 1923 em Antuérpia), Roger Avermaete, são prova inconteste de que o intercâmbio transatlântico era, de fato, de mão dupla.

Segundo Oswald, ao trocar correspondência com figuras de renome e propagar a literatura brasileira em periódicos europeus Milliet firmava-se como cônsul mental paulista no Velho Continente (ANDRADE, 1922, *apud* BRITO, 1972, n.p.). Esse papel ganhará contornos mais definidos a partir de 1923, quando se inicia sua segunda temporada na Europa. Nessa nova estada, Milliet será o elo entre muitos artistas brasileiros e franceses e um importante provedor, por seus regulares e oportunos envios de livros e revistas, de lançamentos editoriais que manteriam o acervo bibliográfico dos jovens literatos paulistas permanentemente atualizado.

Os supraditos textos de Milliet editados na *Lumière*, há muito traduzidos e reproduzidos no Brasil, são amiúde mencionados por estudiosos do período modernista. No entanto, pouco se alude às traduções de Milliet, dentre as quais as de quatro poemas de Guilherme de Almeida publicadas entre abril de 1921 (bem antes, portanto, da realização da Semana e da criação de *Klaxon*) e dezembro de 1922, fato justificável por ser o periódico belga peça rara em nossos acervos.

Isso posto, intenta-se neste artigo tornar acessíveis as versões em língua francesa feitas por ele para os quatro poemas de Almeida. À luz dos estudos de Lara (1975), Velloso (2016) e Silva (2015; 2019), apresentam-se, inicialmente, notas relativas às revistas *Klaxon* e *Lumière* e à atuação de Sérgio Milliet como mediador cultural em ambos os periódicos. Na sequência, acrescentam-se alguns breves comentários acerca das traduções dos poemas e do que teria, ao fim e ao cabo, hipoteticamente sido o projeto tradutório de Milliet.

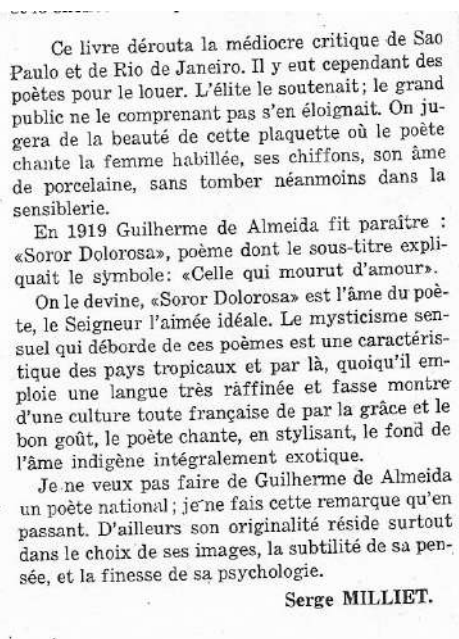


Figura 1 - Fragmento de "Guilherme de Almeida" (*Lumière*, nº 10, ano 2, maio de 1921).

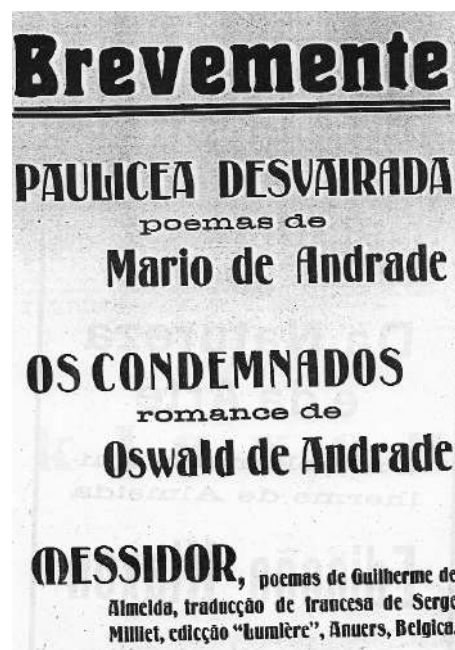


Figura 2 – Anúncio da tradução francesa de *Messidor* na contracapa do terceiro número de *Klaxon* (julho de 1922).

Lara (1975) publicou, ainda no bojo das comemorações do quinquagésimo aniversário da Semana, o primeiro estudo a ter por objeto as conexões entre *Klaxon* e revistas europeias de vanguarda. *Klaxon* já havia sido esquadrinhada sob vários ângulos (e reimpressa em 1972 em edição fac-similar prefaciada por Mário da Silva Brito), mas sua inserção no circuito de periódicos modernistas estrangeiros permanecia lacunar. Lara propôs-se, então, a verificar como se efetivara a presença de uma dessas revistas, a belga *Lumière*, em suas páginas, com o propósito de complementar o que já se tinha dito a respeito do mensário paulista.

Por ter tido acesso a apenas três dos quarenta números publicados, ao traçar os perfis da revista *Lumière* e do cenáculo que a constituiu e examinar a parceria entre as rodas vanguardistas de Antuérpia e de São Paulo, Lara restringiu-se fundamentalmente ao testemunho de Avermaete (*L'Aventure de Lumière*, 1969) e aos registros consignados nos volumes de *Klaxon*. Para efeito de análise e de classificação, os indicativos dessa cooperação foram subdivididos em níveis: 1. notificações, na seção “Livros & Revistas”, de recebimento do periódico e dos lançamentos das Edições Lumière; 2. colaborações assinadas por integrantes do grupo belga; 3. resenhas e críticas de livros publicados pelas Edições Lumière (duas delas realizadas por Milliet); e 4. referências a autores ou ideias relacionados à revista de Antuérpia. Lara interessou-se igualmente pelos textos do time klaxista difundidos por *Lumière*, mas, como dito acima, tal investigação – que constitui o quinto nível de sua análise – limitou-se ao exame de poucos exemplares desse periódico.

Milliet teria sido indicado a Avermaete por Charles Baudouin, diretor da revista *Le Carmel* e representante suíço da *Lumière*. Não por acaso, aliás, esses periódicos tinham inúmeros traços em comum, dentre os quais o ecletismo, o pacifismo (à moda de Romain Rolland, guia intelectual dos grupos belga e suíço) e a postura independente. Se Baudouin apresentou Milliet a Avermaete, foi Milliet quem revelou *Lumière* a *Klaxon*.

O inventário relativo às contribuições de brasileiros na revista belga arrolado por Lara em seu estudo é incompleto: registra-se nele, por exemplo, apenas um dos quatro poemas de Guilherme de Almeida traduzidos por Milliet, “La danse des heures”. Em contrapartida, a pesquisadora logrou estabelecer a posição que essas colaborações ocupavam no projeto editorial de Avermaete. Segundo Lara, os escritos nos quais a realidade objetiva é posta em xeque nas páginas da *Lumière* são por via de regra narrativos. Por outro lado, os versos publicados pelo periódico – muitos dos quais da lavra de autores estrangeiros – têm cunho intimista, como é o caso do poema de Almeida, o que lhes confere um valor particular.

Quatro décadas separam o supracitado artigo do estudo de Velloso (2016), que visa, a partir da ideia de “redes literárias” (que a pesquisadora define apoiando-se sobretudo em trabalhos de Paul Aron e Denis Benoît), a examinar a revista *Lumière* e, mais particularmente, o papel desempenhado por Milliet nessa publicação.

Se Velloso não retifica o levantamento das contribuições brasileiras realizado por Lara (conquanto se tenha valido em sua pesquisa da edição fac-similar da *Lumière* de 1978), ratifica, contudo, os ideais de universalidade, paz e fraternidade que esta havia atribuído

àquele periódico no artigo de 1975. Sua leitura distingue-se da de Lara por orientar-se não pela história intelectual dos integrantes do cenáculo de Antuérpia, mas pela análise da revista sob a perspectiva de sua circulação em rede, fenômeno patente, afirma ela, em países cuja literatura nacional se construiu mais tardiamente e cujas esferas intelectuais eram pouco diversificadas (caso da Bélgica e do Brasil).

Velloso realça o lugar ocupado por Sérgio Milliet no conselho que ditava os rumos da revista belga (era seu único representante nas Américas). Equivoca-se, no entanto, quando afirma que “Une semaine d’art moderne à São Paulo” foi o primeiro texto crítico de Milliet a ter saído no periódico, ignorando, por conseguinte, os supracitados comentários sobre a literatura genebrina contemporânea publicados em 1921.

Embora reconheça a importância das traduções no projeto editorial da *Lumière* – e reforce o papel da tradução para os intelectuais mediadores, cujo “trabalho consiste em criar elos entre textos e pessoas, socializar valores, ideias e imagens, ajudando a construir interpretações e juízos” e cujo objetivo “é dar visibilidade e legitimidade a realidades desconhecidas ou ignoradas” (Velloso, 2016, p. 56) –, é na análise dos artigos relativos à Semana de 22 e à jovem literatura brasileira que Velloso se detém, o que em parte justifica o registro impreciso das traduções de Milliet publicadas no periódico: além de “La danse des heures”, a pesquisadora menciona tão somente nesse estudo a tradução de “Paisagem” (“Paysage”), de Mário de Andrade.

O inventário da participação brasileira na revista do cenáculo belga será estabelecido por Silva (2015; 2019), cuja pesquisa tem por propósito examinar o papel desempenhado por Milliet no âmbito do movimento modernista. Para a pesquisadora, é como intermediário entre periódicos nacionais e estrangeiros – sobretudo na época em que ele se estabelece na Europa pela segunda vez (1923-1925) – que Milliet marca posição no grupo que se firma após a realização da Semana. Essa intermediação, que começa de fato em 1921, decompõe-se em múltiplas incumbências, dentre as quais a tradução. Milliet, insiste Silva, traduziu não apenas autores europeus – sobretudo suíços, belgas e franceses – para o português, publicando-os em revistas nacionais, mas também autores brasileiros para o francês, divulgando-os em periódicos estrangeiros. Todavia, tal como Lara e Velloso, a pesquisadora tampouco examina essas traduções, atendo-se, ao menos nos dois estudos aqui mencionados, ora a textos que Milliet publicou no Brasil (cujo intuito era atualizar nossos leitores acerca das novidades europeias), como as “Cartas de Paris”, da *Ariel*, e as “Crônicas parisienses”, da *Revista do Brasil*, ora à crítica difundida em periódicos europeus (com destaque para os artigos que saíram na *Lumière*).

Como assinalado por Silva, Milliet envia para a revista *Lumière* textos de caráter diverso: crítica, poesia autoral e tradução literária. Segue, em ordem cronológica de publicação, a lista completa de sua colaboração:

- “Poème”, poema autoral que será republicado no *Œil-de-bœuf* (1923) com o título de “Madrigal tendre”, e “Au pied de la croix”, tradução de “Aos pés da cruz”, poema de Guilherme de Almeida extraído do *Livro de Horas de Sórora Dolorosa* (1920) – nº 9, ano 2, abril de 1921;
- “Guilherme de Almeida”, crítica – nº 10, ano 2, maio de 1921;
- “Printemps”, poema autoral que também será retomado no *Œil-de-bœuf* – nº 12, ano 2, julho de 1921;
- “La chaîne de cristal”, tradução de “A cadeia de cristal”, poema de Guilherme de Almeida publicado no *Livro de Horas de Sórora Dolorosa* – nº 1, ano 3, setembro de 1921;
- “La littérature à Genève: I. Les Poètes”, crítica – nº 2, ano 3, outubro de 1921;
- “Note critique”, crítica (sobre *Ecce homo*, de Charles Baudouin) – nº 3, ano 3, dezembro de 1921;
- “La littérature à Genève: II. Les Prosateurs”, crítica, e “La danse des heures”, tradução de “A dança das horas”, poema extraído do livro homônimo de Guilherme de Almeida (1919) – nº 6, ano 3, março de 1922;
- “Une semaine d’art moderne à São Paulo”, crítica – nº 7, ano 3, abril de 1922;
- “Paysage (São Paulo)”, tradução de “Paisagem nº 1”, poema de Mário de Andrade publicado em *Pauliceia desvairada* – nº 10, ano 3, agosto de 1922;
- “La jeune littérature brésilienne”, crítica – nº 1, ano 4, novembro de 1922;
- “Nous”, tradução do soneto XVI do livro de poemas *Nós* (1917), de Guilherme de Almeida – nº 2, ano 4, dezembro de 1922.

É curioso e surpreendente constatar que Guilherme de Almeida, autor de quatro dos cinco poemas traduzidos por Milliet para a *Lumière*, tem mais versos publicados na revista belga do que o próprio tradutor, que também era poeta. Se mais não fosse, às quatro traduções ainda se acrescentam um artigo dedicado a Almeida (maio de 1921) e a retomada da análise de sua obra em “La jeune littérature brésilienne” (novembro de 1922), sem mencionar a não lançada, mas anunciada, edição de *Messidor* pela editora do cenáculo de Antuérpia. Assinala-se ainda que parte da tradução de “La danse des heures” sairá, em dezembro de 1923, num longo artigo de difusão da literatura brasileira na França, “La poésie moderne au Brésil”, pela *Revue de l’Amérique Latine* (MILLIET, 2010, p. 145-156). A quantidade e a importância dessas traduções evidenciam o lugar que Guilherme de Almeida ocupava, segundo Milliet, no quadro dos jovens poetas modernistas brasileiros, posto ameaçado somente pelo irmão Tácito e por Mário de Andrade e Ronald de Carvalho.

Pode-se também levantar acerca do esforço que empreende Milliet em tornar conhecida a poesia do amigo na Europa a seguinte questão: sendo Almeida não apenas um excelente tradutor de versos franceses, mas igualmente escritor nessa língua – ele publicara, em 1916, duas peças de teatro compostas em francês com Oswald de Andrade: *Mon cœur balance* e *Leur âme* –, por que não teria ele mesmo realizado a versão de seus versos para a revista *Lumière*? Tal tarefa parece ter motivado mais o tradutor do que o traduzido. Em que se basearia o interesse do tradutor-poeta pela poesia de Almeida? Tão somente nas “afinidades eletivas” ou numa possível identificação do poeta-tradutor com a poética do amigo, a quem, vale lembrar, Milliet havia dedicado em 1919 o soneto “Je songe accoudé au balcon”, de *Le départ sous la pluie*?

Não se intenta, neste artigo, chegar a respostas definitivas para essas perguntas, que, ademais, não aumentam ou diminuem nem a relevância da obra poética de Almeida nem o trabalho tradutório de Milliet, mas decerto sinalizam um fazer literário coletivo. O exame

das traduções, no entanto, pode apontar algumas pistas a respeito não apenas do projeto tradutório de Milliet, mas também dos caminhos que segue sua produção poética após a “fase Suíça” e, sobretudo, do modo como o qual Milliet e sua trupe querem que se leia, em solo europeu, a nova poesia brasileira.

Passemos, então, às traduções.

AOS PÉS DA CRUZ

*Plorans, ploravit in nocte, et lacrymae ejus in maxillis
ejus : non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus...*

(LAM. I, BETH)

Como um trapo de vida, aos pés da cruz sucumbo.
Soldou-me o amor de fogo as pálpebras de chumbo
para tudo de belo e bom que o mundo encerra,
para toda alegria esparsa sobre a terra.
Os fanados salões, onde a alma dos minuets
desmaia no silêncio opaco dos tapetes;

e os leitos aromais como as bocas das urnas,
quando o sol é um carvão sob as cinzas noturnas,
e os jardins onde a terra, em noites misteriosas,
bebe a volúpia do ar pelos lábios das rosas;
e as fontes de cristal sob os bosques sagrados,
onde há frautas na sombra, e há sustos, e há
pecados...

Tudo que é belo e bom eu perdi – triste monja!
E tive a lança, tive os cravos, tive a esponja
de sangue, e fel, e tive a coroa de espinhos.
E meus olhos, no entanto, amargos e sozinhos,
não veem ninguém chorando ao pé da minha
mágoa:
têm sede – e em vão procuram olhos rasos de
água...

Ah! se ao menos, ao fim dos meus passos incertos,
eu tivesse por cruz os teus braços abertos!

AU PIED DE LA CROIX

Comme un lambeau de vie aux pieds de la croix je
tombe.
L’amour de feu a soudé mes paupières de plomb.
Et je ne vois plus rien de beau ni de bon de ce que le
monde contient,
Ni toute la joie épars sur la terre.

Les salons fanés où l’âme des menuets
S’évanouit dans le silence opaque des tapis;
Et les lits aromatisés comme la bouche des urnes
Quand le soleil est un charbon sur les cendres
nocturnes;
Et les jardins où la terre, en des nuits mystérieuses,
Boit la volupté de l’air par les lèvres des roses;
Et les fontaines de cristal dans les bois sacrés
Où il y a des flûtes dans l’ombre, et des frayeurs, et des
péchés...

Tout ce qui est beau et bon je l’ai perdu... pauvre sœur!

Et j’eus la lance, et j’eus les clous et j’eus l’éponge
De sang et de fiel,
Et j’eus la couronne d’épines.
Et mes yeux cependant, amers et seuls,
Ne voient personne qui pleure au pied de ma tristesse:
J’ai soif...
Et c’est en vain que je cherche des yeux remplis de
larmes.

Ah! si au moins, au bout de ma route incertaine,
Je pouvais avoir pour croix tes bras ouverts!

A CADEIA DE CRISTAL

Muda em beleza a dor! A ave presa tem tanta saudade do seu céu, que já não chora: canta. Na graça colonial deste claustro, atrás destas paredes de azulejos claros, entre as frestas das rótulas e sob a benção destes largos beirais verdes de musgo, os meus olhos amargos têm doçuras de mel para olhar esse mundo, que é tão belo na forma e tão triste no fundo. Olho: – no peitoril de uma janela aberta há um lânguido edredon ao sol, e uma coberta, contando, com seu riso alvíssimo de linho, a vida de uma alcova onde o amor fez seu ninho; mais longe, uma mulher de branco, muito loura, colhe, na sombra verde, uma flor tentadora; mais além, sobre a areia, uma criança brinca, bebendo o céu pelos seus olhos de pervinca; na rua, um homem passa e, assobiando loucuras, no pudor da manhã põe saudades impuras...

Olho – e sofro de ver. Mas quando esta alma, cheia de “spleen”, sacode os elos fortes da cadeia que a prende à branca paz deste convento calmo, sobem, na sombra, os sons suavíssimos de um salmo...

É que a cadeia se transforma, à luz do sonho, nos anéis de cristal dos versos que componho.

LA CHAÎNE DE CRISTAL

Oui, change en beauté ta douleur!
L’oiseau en cage se souvient si bien du ciel
qu’il ne pleure jamais: il chante.

Dans la grâce coloniale de ce couvent,
derrière les murs de catelle claire,
entre les fentes des rosaces
et sous la bénédiction
de ces larges façades couvertes de mousse,
mes yeux amers
ont des douceurs de miel pour regarder le monde
dont la forme est si belle et si triste le fond.

Et je regarde:
Il y a sur le parapet
d’une fenêtre ouverte
un édredon languissant au soleil;
et une couverture,
avec un rire limpide de lin,
raconte la vie d’une alcôve
où l’amour fit son nid.
Plus loin,
une femme vêtue de blanc,
très blonde,
cueille dans l’ombre verte une fleur tentatrice.
Plus loin encore sur le sable
un enfant joue
et boit le ciel avec ses doux yeux de pervenche.
Puis dans la rue un homme passe
et, sifflant des folies,
mêle à la pudeur du matin
des souvenirs impurs.
Je regarde. Et je souffre de voir tout cela.
Mais quand cette âme,
pleine de spleen,
secoue les forts anneaux
de cette chaîne qui l’attache
à la paix blanche du couvent,
montent dans l’ombre
les notes suaves d’un psaume.
Et, à la lumière du rêve,
la chaîne se transforme
en le cristal des vers que je compose.

A DANÇA DAS HORAS

Frêmito de asas, vibração ligeira
de pés alvos e nus,
que dançam, tontos, como dança a poeira
numa réstia de luz...

São as horas, que descem por um fio
de cabelo do sol,
e vivem num contínuo corrúpio,
mais obedientes do que o girassol.

Dançando, as doze bailarinas tecem
a vida; e, embora irmãs,
não se veem, não se dão, não se parecem
as doze tecelãs!

E, de mãos dadas, confundidas quase
no invisível sabbat,
elas são silenciosas como a gaze,
ou farfalhantes como o tafetá.

Frágeis: têm a estrutura inconsistente
da teia imaterial,
que uma aranha teceu pacientemente
nos teares de um rosal.

E, entre tules volantes, noite e dia,
o alado torvelinho
vertiginosamente rodopia,
numa elasticidade de Arlequim!

Vêm coroadas de rosas, num remoinho
cambiante de ouro em pó:
cada rosa, que esconde o seu espinho,
dura um minuto só.

Sessenta rosas, vivas como brasas,
traz cada uma; e, ao bater
da talagarça diáfana das asas,
põem-se as coroas a resplandecer...

À proporção que gira à minha frente
o bailado fugaz,
cada grinalda, vagorosamente,
aos poucos, se desfaz.

E quando as doze dançarinas, feitas
de plumas, vão recuar,
levam as fronteiras, claras e perfeitas,
circundadas de espinhos, a sangrar...

Assim, depois que a estranha sarabanda
na sombra se dilui,
penso, vendo o outro bando que ciranda,
em torno do que fui,

que há uma alma em cada gesto e em cada passo
das horas que se vão:
pois fica a sombra de seu véu no espaço,
fica o silêncio de seus pés no chão!...

LA DANSE DES HEURES – LIMINAIRE

Frémissement d'ailes,
vibration légère de pieds blancs et nus
qui dansent,
ivres, comme la poussière,
dans une raie de lumière...

Ce sont les heures qui descendent
par un cheveu du soleil
et qui vivent
dans une agitation continuelle
plus obéissantes que le tournesol.

Et, en dansant, les douze danseuses
tissent la vie; et, quoique sœurs,
elles ne se voient pas,
ne se connaissent point,
ne se ressemblent nullement
les douzes tisserandes!

Les mains dans les mains, confondues presque
dans l'invisible sabbat,
elles sont silencieuses comme la gaze
ou bruissantes comme le taffetas.

Fragiles, elles ont la structure inconsistente
de la toile immatérielle
qu'une araignée tissa
patiemment
sur les métiers de la roseraie.

Et, au milieu de tules volants,
jour et nuit,
le tourbillon ailé
tourne vertigineusement comme la toupie
en une élasticité d'Arlequin.

Elles viennent couronnées de roses,
en une trombe changeante
d'or en poudre.
Et chaque rose, qui cache son épine,
ne dure qu'une minute.

Elles apportent chacune
soixante roses, braises vives;
et quand
le diaphane canevas des ailes
se met à battre
les couronnes resplendissent...

Et à mesure que tourne
devant moi
le fugace ballet,
chaque guirlande lentement
se défait.

Et lorsqu'elles reculent,
les douze danseuses, faites de plumes,
elles ont leurs fronts, clairs et parfaits,
qui saignent sous les épines.

Alors, pendant que la sarabande étrange
se délaie dans l'ombre,
je pense, en voyant l'autre bande
tourner
autour de ce que je fus,

qu'il y a une âme dans chaque geste
et dans chaque pas
des heures qui s'en vont:
puisque dans l'espace reste l'ombre de son voile
et sur le sol le silence de ses pieds...

XVI

Se esta gente soubesse, eu te dizia,
como os homens parecem tão pequenos,
vistos do alto da nossa gelosia,
longe das dores e dos ais terrenos!

Se esta gente, que vai, soubesse, ao menos,
que, na torre da nossa fantasia,
o amor, nos dias turvos ou serenos,
é o teu pão e o meu pão de cada dia!

Se esta gente soubesse! Às vezes ouço
dizer: “Ela é tão linda! Ele é tão moço!
O que há de ser aquela água-furtada!”

Se soubesse! – pensávamos. Contudo,
esta gente, que vai, sabe de tudo:
nós é que vamos sem saber de nada.

NOUS

Si le monde savait, te disais-je,
combien les hommes nous paraissent
petits, vus du haut de notre
fenêtre, loin des douleurs et des
plaintes terrestres!

Si tout de (sic) monde qui passe
savait au moins que dans la
tour de notre fantaisie, l’amour
– des jours troubles ou des
jours sereins – est ton pain
et mon pain quotidien!

Si le monde savait! Quelquefois
j’entends dire: “Elle est si
belle! Il est si jeune! Que
se passe-t-il dans cette
mansarde!”

Si le monde savait, songions-nous!
Et cependant les gens qui
passent sont au courant de
tout; et c’est nous qui
vivons sans rien savoir.

Os dois primeiros poemas de Guilherme de Almeida traduzidos por Sérgio Milliet para a revista *Lumière* em 1921 pertencem à mesma obra, o *Livro de Horas de Sórora Dolorosa*, de 1920: “Aos pés da cruz” e “A cadeia de cristal”. O primeiro é um poema constituído por vinte versos de métrica alexandrina (salvo o 13º verso, romântico, com tônica na 4ª, na 8ª e na 12ª sílabas) distribuídos em três sextilhas e um dístico. Na tradução em língua francesa a configuração é outra: dividem-se em cinco estrofes de tamanho irregular 22 versos livres e brancos. Apenas os pares de versos 7-8 e 11-12 recuperam o paralelismo das rimas originais. O segundo poema compõe-se de 24 versos dodecassílabos alexandrinos (excetuando-se o 16º e o 23º, românticos) divididos em duas estrofes de 18 e de 6 versos. Suas rimas, como as de “Aos pés da cruz”, estão dispostas paralelamente, têm acentuação grave e são perfeitas do ponto de vista fonético. Na versão francesa, 41 versos livres e brancos dividem-se em três estrofes de dimensões distintas (3-8-30 versos). O sentido semântico de ambas as traduções é, não obstante, mantido à risca por Milliet, que logra, inclusive, encontrar um equivalente franco-suíço, “catelle”, para o luso “azulejo”!

“A dança das horas”, poema que dá nome a uma coletânea de versos lançada em 1919, ganha, a despeito de uma estrutura formal mais complexa do que a dos poemas supracitados, uma tradução que recupera parte da ordem original. O poema de Guilherme de Almeida é composto por doze quadras que podem ser divididas, em relação à medida de seus versos, em dois grupos: nas quadras ímpares alternam-se versos decassílabos e hexassílabos; nas pares, apenas o segundo verso é hexassílabo, sendo os demais decassílabos. Reforça a alternância

métrica (sobretudo nas quadras ímpares) o paralelismo das rimas, que se impõe duplamente, pelo rodízio entre graves e agudas, na posição e na acentuação. Se Milliet aumenta o número de versos de 48 para 60, preserva o número de estrofes e dá ao conjunto certo padrão (8 quintilhas, 4 quadras e 4 sextilhas). Os versos, no entanto, têm evidente irregularidade no que diz respeito à métrica.

Pela originalidade, nenhuma dessas traduções se compara à do poema XVI de *Nós*, livro de estreia de Guilherme de Almeida (1917), que encerra a participação de Milliet na revista *Lumière*. Na versão em língua francesa – que sai após a publicação dos dois famosos artigos nos quais se apresentam aos leitores belgas a Semana de Arte Moderna e seus jovens realizadores –, o tradutor adiciona um título ao poema, “Nous” (reprodução pura e simples do título da obra), mas lhe suprime sua característica fundamental: a forma soneto. Aliás, é importante realçar que *Nós* reúne unicamente sonetos, o que faz de sua configuração formal um aspecto que nenhum tradutor poderia ignorar.

Milliet, porém, transforma os 14 decassílabos (majoritariamente heroicos) de Almeida em 21 versos brancos e livres dispostos em quatro estrofes de tamanho distinto (3 quintilhas e 1 sextilha). Assinala-se, ademais, que o tradutor não somente abriu mão das rimas e das medidas fixas, mas também se permitiu concluir inúmeros versos por palavras gramaticais e exacerbar uma espécie de agramaticalidade (contrapondo a pausa sintática à métrica) que, nos sonetos de Almeida, é ocasional e sutil. Essa agramaticalidade – amiúde presente em versos de Rimbaud e Mallarmé e corrente na poética de Apollinaire (que se tornava familiar aos poetas da Semana no início da década de 1920) –, mais do que a irregularidade estrófica, métrica e rímica, afigura-se como a maior ousadia cometida pelo tradutor, que dá ao poema um aspecto moderno que não se divisa no original. Tais soluções, efeitos de um atrevimento bem ao gosto dos empolgados klaxistas, teriam sido tomadas deliberadamente ou não seriam senão o reflexo da inaptidão de Milliet no trato com formas tão fixas e rígidas?

Antes de buscar uma resposta a essa pergunta, vale a pena repetir: do ponto de vista semântico, as traduções supratranscritas são muito precisas. O que chama a atenção é a significativa alteração da estrutura dos poemas realizada pelo tradutor, que mandou às favas os versos medidos e adotou uma versificação livre e branca. É inevitável que se pense na dificuldade que representa a conservação, numa tradução, do ritmo original de um poema. Poder-se-ia suspeitar, então, de que Milliet tivesse trilhado o caminho mais fácil e circunscrito seu trabalho à tradução, sob outra roupagem, essencialmente da *informação*, o que já seria suficiente para produzir no leitor belga um *efeito estético* de ordem diversa à experimentada pelo público brasileiro, mas o que se vê são traduções que não se reduzem a uma mera transposição semântica dos poemas de Almeida. Se assim fosse, provavelmente a quantidade de estrofes e versos e sua gramaticalidade teriam sido preservadas.

O exame da produção lírica de Sérgio Milliet contemporânea às traduções ajuda a responder à questão proposta acima. O aspecto que sobressai nas obras iniciais de Milliet, *Par*

le sentier e *Le départ sous la pluie*, publicadas no final da década de 1910, é indubitavelmente seu apuro técnico, que se manifesta no emprego de rimas, medidas e formas poéticas variadas e revela, mais do que a originalidade temática ou o caráter social (caso ali ecoassem, ainda que sub-repticiamente, as adversidades que distinguiram aquele momento histórico singular), um hábil versejador afeito à lírica francesa *fin de siècle*. Descarta-se, assim, a hipótese que se apoia numa possível inabilidade técnica do tradutor, uma vez que Milliet sabia fazer versos rimados e isométricos em língua francesa, como atesta o soneto “Je suis triste toujours quand ton visage est triste”, de *Par le sentier* (MILLIET, 1917, p. 93,94).

Je suis triste toujours quand ton visage est triste,
Je pleure quand tes yeux sont mouillés par les pleurs,
Car tu es mon seul but, mon rêve trismégiste,
Et l'âme que mon âme enchâsse en sa douleur.

Et mon amour pour toi n'est pas un égoïste
Qui cherche le plaisir de la chair et du cœur;
Non, même loin de toi mon grand amour subsiste
Pour me guider vers l'Idéal, grave et songeur.

Comme un religieux aux pieds de la Madone,
Mon âme s'en va toute en prières vers toi,
En soupirs aussi doux qu'une brise d'automne.

Aux lentes fins de jour quand chantent les émois,
Je pense à ton bonheur – ô belle souveraine –
Si nous pouvions partir les mains encore pleines

De rires, de sanglots, de douleurs et de joies.¹

Presume-se, assim, que Milliet, cujo intuito era divulgar a moderna literatura brasileira na Europa, tenha dado trajés novos às velhas formas dos poemas do amigo Guilherme de Almeida propositadamente. Na verdade, talvez nem pudesse ter feito de outro modo: o que motivaria um importante grupo de vanguarda belga a, “nos frementes anos 20”, publicar em seu periódico um soneto petrarquiano originalmente escrito em língua portuguesa? De mais a mais, os poemas de Guilherme de Almeida traduzidos por Sérgio Milliet refletem, de fato, o que se fazia no campo da poesia na São Paulo pós-Semana? Seguem, como ilustração, dois poemas publicados na revista *Klaxon* assinados pelo traduzido, “Os discóbolos”, e pelo tradutor, “Rêverie”, que prenunciam uma renovação na poética de ambos. Nota-se, no primeiro poema, que Almeida abre mão da medida, mas não da rima (que, não obstante, passa de soante a toante). No poema de Milliet, tem-se um eu-lírico que se assume “futurista” e proíbe a si

¹ “Tristonho sempre estou se teu rosto é tristonho, / Eu choro se por choro alaga-se tua vista, / Pois meu desejo és tu, meu trismegisto sonho, / Uma alma que minha alma em sua dor conquista. // E meu amor por ti não é um interesseiro / Que quer da alma e da carne o prazer tão somente; / Mesmo longe de ti meu amor é parceiro / Que ao Ideal conduz, sonhador e imponente. // Tal fiel da Madona ajoelhado ao trono, / Minha alma, em oração, busca em ti moradia, / Em suspiros sutis como um vento de outono. // E quando ao pôr do sol cantarola a agonia, / Eu penso em teu deleite – ó soberana airosa – / Se possível nos for partir com generosa // Soma de riso e dor, de lamento e alegria.” (Tradução nossa).

mesmo de escrever sonetos. A menção ao mosqueteiro d'Artagnan muito verossimilmente alude ao décimo-quinto verso que Milliet, à moda de Albert Samain, inseriu solitariamente, como monóstico, em muitos de seus sonetos, dentre os quais o supratranscrito.

“Os discóbolos”

Guilherme de Almeida
(*Klaxon*, nº 3, julho de 1922, p. 4-5)

Na poeira olímpica do circo,
sob o sol violento, eles lançavam o disco
que ia alto e vibrava longe
como um sol de bronze.
Os seus gestos
eram certos
e os seus pés tinham força sobre a areia móvel.
E o pequeno sol rápido de cobre
fugia dos seus braços tesos
e lustrosos de óleos,
como a flecha do arco forte.
Todos os olhos
seguiram-no na trajetória efêmera e aérea
e ficavam acesos
do fogo metálico do sol.
E nem viam o outro sol – o verdadeiro – porque ele era
inatingível e parecia menor.

“Rêverie”

Sérgio Milliet (*Klaxon*, nº 6, outubro de 1922, p. 7)

Ne plus sentir penser ses yeux caméléons...
Mais tant de pitié me fait mal
Caméléons
Aventurines
Couleur de mer
Et traîtres
Mais si doux

“J’AIME SES YEUX COULEUR D’AVENTURINE”

Quel beau sonnet je pourrais faire
si je n’étais pas un “futuriste”
Quatre par quatre les rimes
et deux tercets
et un salut “Trois mousquetaires”
Au cinéma les d’Artagnan sont ridicules

et j’aime mieux Hayakawa
Ah! le siècle automobile
aéroplane
75
Rapidité surtout RAPIDITÉ

Mais moi je suis si ROMANTIQUE
Ses yeux
ses yeux
ses yeux caméléons...

C’est bien le meilleur adjectif.²

² Milliet assinava seu nome à francesa, Serge. Com leves alterações, “Rêverie” será republicado no *Œil-de-bœuf*.

Se o intento era difundir o nome de jovens poetas brasileiros em revistas de vanguarda europeias, por que traduzir poemas extraídos de obras como o *Livro de Horas de Sóror Dolorosa*? A decisão de verter para o francês versos de Guilherme de Almeida (e não de Luís Aranha ou Tácito de Almeida, por exemplo) deve-se, muito verossimilmente, mais às “afinidades eletivas” do que à modernidade configurada nos poemas do amigo – conquanto Milliet já tivesse avistado nos sonetos românticos de *Nós* “o germe de uma nova poesia” e nos versos de *A dança das horas* “uma língua desconhecida, um ritmo novo e um assunto pessoal” (MILLIET, 1921) –, mas não apenas a elas: essas versões, fruto de um projeto tradutório que abraça as propostas de demolição e mudança apregoadas pelos poetas que estavam na linha de frente modernista e resposta ao convite para publicação em periódicos vanguardistas internacionais, sempre ávidos por novidades, refletem, igualmente, a evolução no fazer poético – em que avulta a passagem do verso medido para o verso livre – do traduzido Guilherme, que editará em 1925 um livro de concepção estética arrojada, *Meu*, e do tradutor Sérgio, que em 1923 lançará pela editora do círculo belga o já mencionado *Œil-de-bœuf*, em 1927, seu primeiro livro de versos em língua portuguesa, os *Poemas análogos*.

PINHEIRO, V. C. Sérgio Milliet, translator of Guilherme de Almeida. *Olho d'água*, v. 13, n. 2, p. 11-25, 2021.

Referências

ALMEIDA, G. de. *Toda a poesia*. Tomo II: *Nós*, *A dança das horas*, *Livro de Horas de Sóror Dolorosa*. São Paulo: Martins Editora, 1955.

BRITO, M. da S. O alegre combate de Klaxon. In: *KLAXON – Mensário De Arte Moderna De São Paulo*. Ed. fac-similar. São Paulo: Martins Editora / SCET, 1972.

KLAXON: *Mensário de Arte Moderna de São Paulo*. Ed. fac-similar, com introdução de Mário da Silva Brito. São Paulo: Martins Editora / SCET, 1972.

LARA, C. de. Klaxon e Lumière. In: *Caravelle*. Toulouse, n. 25, 1975, p.77-102. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1988. Acesso em: 30 jun. 2021.

“Não mais sentir pensar seus olhos camaleões... / Mas tanta compaixão me faz mal / Camaleões / Aventurinas / Cor do mar / E traidores / Mas tão dóceis // “AMO SEUS OLHOS COR DE AVENTURINA” // Que belo soneto eu poderia fazer / se não fosse um “futurista” / De quatro em quatro as rimas / e dois tercetos / e um olá “Três mosqueteiros” / No cinema os D’Artagnan são ridículos // e eu prefiro Hayakawa / Ah! o século automóvel / Aeroplano / 75 / Rapidez sobretudo RAPIDEZ // Mas eu sou tão ROMÂNTICO / Seus olhos / seus olhos / seus olhos camaleões... // Esse é de fato o melhor adjetivo.” (Tradução nossa).

Olho d'água, São José do Rio Preto, 13(2): p. 1-145, Jul.-Dez./2021. ISSN: 2177-3807.

LUMIÈRE. *Antuérpia*. n. 1-40, 1919-1923.

MILLIET, S. *Œil-de-bœuf*: précédé d'autres poésies. Antuérpia, Editions Lumière, 1923.

MILLIET, S. *De ontem, de hoje, de sempre*: Recordações com devaneios. v. 2. São Paulo: Martins Editora, 1962.

MILLIET, S. Guilherme de Almeida. In: *Lumière*. Antuérpia, n. 10, ano 2, maio de 1921.

MILLIET, S. *Par le sentier*. Genebra/Paris: Éditions du Carmel, 1917.

MILLIET, S. *Poèmes modernistes & autres écrits*. Anthologie 1921-1932. Textes originaux français ou traduits du brésilien. Choix, traduction, présentation et notes par Antoine Chareyre. Toulon: La Nerthe, 2010.

SILVA, R. R. da. A crítica modernista de Sérgio Milliet em revistas de vanguarda dos anos 1920. In: III Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte. *Anais...* Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2019. p.54-62.

SILVA, R. R. da. O “contra-modernismo”: internacionalismo e mediação cultural de Sérgio Milliet nos anos 1920. In: XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015. *Anais eletrônicos...* Florianópolis, 2015. p. 1-14. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434415076_ARQUIVO_textoanpuhrenatarufinoflorianopolis2015.pdf. Acesso em: 30 jun. 2021.

VELLOSO, M. P. Revistas e redes literárias: reflexões sobre a Lumière. In: *Revista Territórios e Fronteiras*. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, v. 9, n. 2, 2016. p. 43-63. Disponível em: <http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/591/pdf>. Acesso em: 30 jun. 2021.

Recebido em 06/04/2021

Aceito em 05/05/2021

Monteiro Lobato leitor, crítico e tradutor de literatura francesa

ANA LUIZA REIS BEDÊ*

RESUMO: Este artigo destaca o diálogo entre Monteiro Lobato e a literatura francesa de diferentes períodos. O interesse pelas obras francesas do autor de *Urupês* não se limitava aos romancistas do século XIX, mas se estendia aos autores do século XVII e XVIII como Madame de Sévigné, Restif de La Bretonne e Marquês de Sade. O gosto eclético de Lobato é visto também em suas traduções do francês. Neste sobrevoo sobre seus comentários, às vezes irreverentes, sobre literatura francesa, desvendamos um crítico arguto, criativo e sem preconceitos.

PALAVRAS-CHAVE: Brasil-França, correspondência, Monteiro Lobato, crítica literária, tradução

ABSTRACT: This paper highlights the dialogue between Monteiro Lobato and the French literature from different periods. His interest in the French written works was not limited to the 19th century novelists, but it also extended to 17th and 18th century authors such as Madame de Sévigné, Restif de La Bretonne and Marquis de Sade. Lobato's eclectic taste is also seen in his translations from French. In this tour d'horizon of his comments on French literature, which were irreverent at times, we unveil a sharp-witted, creative and unprejudiced critic.

KEYWORDS: Brazil-France, correspondence, literary critic, Monteiro Lobato, translation.

* Pesquisadora colaboradora da área de Literatura Francesa no Departamento de Letras Modernas - USP. E-mail: lulibede@uol.com.br

Introdução

Basta percorrermos os capítulos iniciais de *Formação da Literatura Brasileira* para identificarmos a onipresença da literatura francesa nas tendências de gosto e de pensamento nas nossas primeiras manifestações literárias. De suas expressões mais brilhantes às realizações menos felizes, surge o nome de um autor francês que de alguma forma serviu como inspiração. Tomemos, por exemplo, nosso século das Luzes, que foi, conforme afirma Antonio Candido, predominantemente” [...] beato, escolástico, inquisitorial [...] (MELLO E SOUZA, 1997, p. 63). Para citarmos apenas um caso emblemático desse período, lembremos de Cláudio Manuel da Costa que nos legou *Vila Rica* (1773), poema épico inspirado na *Henriade* (1723) de Voltaire quanto ao tratamento do tema (Cf. Idem, p. 99).

Um dos motivos para que a França continuasse referência cultural mundo afora também no século XIX e começo do século seguinte teve caráter político. A desastrosa derrota na guerra franco prussiana em 1870 levou os franceses a tentar um domínio nas artes como nos explica Brito Broca:

A obra de Zola, de Maupassant, de Verlaine e de Rimbaud, dos naturalistas, dos simbolistas, dos impressionistas, de toda uma plêiade magnífica de intelectuais e artistas, projetando pelo mundo o livro francês; e Paris ditando figurinos e fórmulas, seduzindo os povos com o feitiço irresistível de uma cortesã, tudo isso constituía uma espécie de desforra, ou pelo menos uma inebriante compensação para o golpe de 1870. (1960, p. 91).

Nossos autores tiveram a literatura francesa como modelo ao longo de todo o século XIX. Maria Luiza Atik comenta: “[...] a avassaladora influência da França na formação do público e do escritor brasileiro. O número de obras francesas publicadas entre nós, em meados do século XIX, era muito superior ao de outros estrangeiros” (1989, p. 52). E nos primeiros anos, após a chegada da família real, a cultura, a literatura e a filosofia francesas também surgem exuberantes na nossa imprensa segundo o levantamento de Helena Bonito Couto Pereira. De fato, conforme a pesquisadora, as autoridades agiam de forma drástica:

As teorias dos enciclopedistas solapavam crenças profundamente enraizadas na população, como a do direito divino da realeza. [...] censuravam-se as referências à França, país-inimigo, e principalmente as “doutrinas ímpias” de seus pensadores. (1989, p. 42).

Podemos afirmar, assim, sem incorrer em exageros, que o verso do poema “Inspiração” de Mario de Andrade, “Galicismo a berrar nos desertos da América” pode referir-se não apenas à cidade natal de Mario, mas ao Brasil cultural ao longo de todo o século XIX e até meados do século XX. Encontrar referências francesas em textos dos escritores brasileiros ao longo desse período tem despertado o interesse de pesquisadores há várias décadas. Portanto, qualquer trabalho que se limite a apontar a forte presença da literatura e da cultura francesas em nossa elite intelectual, e no público em geral, na primeira metade do século passado, estaria arrombando uma porta aberta. A discussão frutífera para o estudioso de literatura

consiste em apontar como se deu essa presença e de que forma nossos autores assimilaram o dado estrangeiro. Os escritores se limitavam a imitar os franceses de forma reverente? Ou dialogavam com eles assumindo postura crítica, por meio de uma "deglutinação" das contribuições estrangeiras, para falar com Oswald de Andrade. No segundo caso, há nomes como José de Alencar, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Gonçalves Dias, Machado de Assis e Lima Barreto. Todos inspiraram e inspiram trabalhos relevantes sobre a presença francesa nas respectivas obras.

Monteiro Lobato ainda não mereceu a mesma atenção da crítica. Além de uma dissertação de mestrado², há um artigo de Cassiano Nunes publicado em 1989 intitulado "Monteiro Lobato: aplausos e apupos à cultura francesa". No entanto, em seus livros escritos para adultos descobrimos um número de referências à história e à literatura francesas que desvendam um leitor perspicaz e curioso e não um crítico sem instrumentalização conceitual, como já foi considerado. Lobato mostrava aos seus leitores como analisava as obras, quais os critérios que pautavam seus comentários, o que distinguia os grandes nomes dos escritores hoje esquecidos. Neste artigo, apresento alguns aspectos sobre a relação visceral de Lobato com a França, mesmo sem jamais ter visitado o país, como ocorreu com os escritores de sua geração pertencentes às classes abastadas.

Um "amaldiçoado das musas"?

Foi impulsionado pelo amigo e poeta Ricardo Gonçalves (1883-1916) que Lobato passou a se interessar por poesia. O suicídio do poeta o transtornou. Em carta a Joaquim Correia de 1916, lemos: "Se fosse um sonho ... Se fosse mentira...Morreu-nos então, *de verdade*, o bem amado Ricardito? Nunca mais lhe ouviremos a voz? (1964a, p.156)

A amizade datava do tempo do Minarete, como Ricardo denominou o chalé onde morava Godofredo Rangel e depois o próprio Ricardo. A eles se juntavam frequentemente Lobato e outros estudantes. O grupo se autodenominava Cenáculo ou Cainçalha e se reunia em longas noitadas para discutir literatura. Depois de formado, Rangel volta para Minas e Lobato frequentemente lhe dá notícias do grupo como na carta de 25 de julho de 1906:

A Cainçalha vai indo, mas muito sem alma. Reúne-se mais por força do hábito do que por prazer- aquele nosso maravilhoso prazer de outrora. Sacrificávamos tudo para estar um com o outro. *Tout passe...* Ricardo é o divino de sempre. (2010, p. 119).

Do grande amigo, Lobato editou e prefaciou o livro de poemas *Ipês* em 1921. No prefácio, lembra dos momentos de convivência com o jovem boêmio: "Porque nunca mais

¹ V. o artigo "O discurso da antropofagia como estratégia da construção da identidade cultural brasileira" de Wesley Roberto Cândido e Nilce Alves Coelho Silvestre. In *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol.38, núm. 3, p.243-251, 2016, UEM.

² Defendi meu mestrado em 2002 na Universidade de São Paulo. A dissertação foi publicada com o título *Monteiro Lobato e a presença francesa em A Barca de Gleyre*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2007.

deixaram de associar-se em meu cérebro e em minha saudade a Poesia e o Poeta tais os conheci um dia no Minarete [...].” (1964a, p. 9).

A respeito da poesia francesa, há poucas referências, em 22 de setembro de 1907, resumindo suas leituras, escreve ao amigo mineiro:

Na poesia graúda, Verhaeren- o homem que associou ao polvo as grandes cidades. Quando alguém pronunciar perto de você esse horrível nome, boceje enfasiado e murmure “*Cidades tentaculares*” - e haverá arregalamento de olho. Nunca deixes de associar tentáculos ao nome de Verhaeren, porque desmoraliza. (1964a, p. 9).

Verhaeren (1855-1816) publicou a coletânea de poemas *Villes tentaculaires* em 1895, nessa revela-se visionário ao antecipar o que seria a vida nas grandes metrópoles.

Em 3 de janeiro de 1908, escreve a Rangel: “Ando a ler uns livros do Pinheiro, que os tem ótimos e sempre bem encadernados. Há lá poetas de topete – Verlaine, Baudelaire, Gautier, Eugênio de Castro.” (2010, p. 172).

No caso de Théophile Gautier (1811-1872), há sobretudo, alusões à faceta crítica do autor, além de comentar de forma irreverente a paixão deste pelos gatos. Em carta de 3 de fevereiro de 1915, após tecer observações sobre o estilo de Godofredo Rangel, com sua franqueza costumeira, observa: “é só calçar os punhos de renda do Buffon, pôr no colo o gato de Gautier e sacudir os excessos de virtude que puseste ali- a chance excessiva” (2010, p.3003). Nessa passagem, possivelmente Lobato refere-se à paciência necessária para reescrever a obra.

Não sabemos quais textos de Baudelaire (1821-1867) e Verlaine (1844-1896) Lobato conheceu e apreciou, mas se nosso autor se julgava um amaldiçoado das musas, ao menos como leitor de poesia podemos considerá-lo “aberto a todos os ventos”.

Mergulhando em obras francesas: “O tradutor é um escafandrista”

No que diz respeito à tradução, é compreensível que o nome de Monteiro Lobato esteja mais ligado, em geral, aos Estados Unidos e à cultura americana e inglesa. Do inglês, traduziu mais de sessenta títulos. Entre eles, cinco obras do escritor britânico Herbert George Wells (1866-1946), seu contemporâneo. Em 1905, escreveu ao amigo Godofredo Rangel sobre seus planos de tornar-se um “H. G. Wells de Taubaté”. Traduziu também Kipling, Lewis Carroll, Hemingway, Jack London e muitos outros.

Da língua francesa, Lobato é autor das traduções seguintes: *Memórias* de André Maurois (1885-1967); *Marie Curie* de Eva Curie (1904-2007); *A Sabedoria e o Destino* de Maurício Maerterlinck (1862-1949); *Piloto de Guerra* de Saint Exupéry (1900-1944) e *Contos de Fadas* de Perrault (1628-1703). Esta última obra, aliás, foi objeto de análise de Anna Olga de Oliveira. Segundo a estudiosa, o autor de *Narizinho* tomava várias liberdades em seu texto visando a melhor compreensão do público infantil:

Estratégias tradutórias que alteram drasticamente o original (com a supressão de boa parte do texto, por exemplo), de certo modo, realizam uma adaptação desse

texto fonte visando um dado sistema literário receptor e determinado público-alvo, embora as editoras que publicam tais reescritas possam eventualmente apresentá-las como traduções. (2015, p. 108).

Oliveira ressalta, igualmente, que embora Lobato tenha publicado sua primeira obra infantil em 1920, ele já se preocupava havia algum tempo com a literatura para crianças como editor e tradutor. Em carta a Rangel de 1916, afirma: “Ando com várias ideias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisas para crianças” (2010, p. 370). Para Lobato, era fundamental que os animais fossem familiares aos jovens leitores e não bichos exóticos que eles desconheciam. Além disso, as traduções disponíveis eram escritas em uma linguagem intrincada e pouco acessível: “As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora-do-mato espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler?” (2010, p. 370).

A ousadia de Lobato em relação às traduções não se limitava aos seus trabalhos, também aconselhava os amigos a seguir um caminho sem amarras. Orientando Rangel a respeito das traduções que lhe encomendara, escreve em 11 de janeiro de 1925:

Já mandei os originais do Michelet. Os contos extraídos das peças de Shakespeare vão para que escolhas alguns dos mais interessantes e os traduzas em linguagem bem singela; pretendo fazer de cada canto um livrinho para meninos. [...] Estilo água do pote, hein? E ficas com liberdade de melhorar o original onde entenderes. (2010, p. 499).

No belo artigo “Eu tomo o sol...” escrito para o jornal *La Prensa* de Buenos Aires, Lobato reflete sobre o trabalho do tradutor: “Há muitas maneiras de ler. Talvez que a mais profunda seja a de quem verte um livro para outra língua” (1964-b, p. 237). Nesse mesmo texto, discorre sobre sua tradução de *Madame Curie*, um verdadeiro deslumbramento. Lobato faz um resumo dessa biografia escrita pela filha da cientista e assevera: “É como não concluir que é imensa a paga dum tradutor quando transplanta para a sua língua uma obra assim?” (1964-b, p. 245).

O poeta e dramaturgo belga de expressão francesa Maurice Maeterlinck mereceu a atenção de Lobato. No entanto, dramas como *L’Intruse* (1890) e *Pelléas et Mélisande* (1892) que o notabilizaram como grande expressão do simbolismo no teatro não são objeto de comentários do escritor paulista e sim um texto de caráter filosófico como *La Sagesse et la destinée* (1898). No prefácio da tradução que fez, Lobato analisa, por meio de estilo conciso e enxuto, a profundidade do pensamento do escritor:

Maurice Maeterlinck pertence ao grupo dos seres que “transcendem’- que passam além- que mergulham, com visões ou intuições, na estratosfera do nosso mundo mental. E traduz essas visões e intuições ora sob forma poética, ora sob forma filosófica (1946a, p. 119).

Lobato refere-se a Maeterlinck como o poeta do indizível e pondera que essa missão

é reservada a poucos homens. Afinal, esses autores precisam tornar compreensível uma determinada ideia por meio de “palavras”. A maneira sintética, expressiva e atilada com que caracterizava o estilo dos autores reside em uma das marcas do Lobato crítico:

O meio de lê-lo não é analiticamente, como lemos um livro de física; o meio de lê-lo é ir lendo como quem desliza num planador, e deixando que a música de pensamento que sai daquele seu jogo de palavras nos penetre como um fluido ou uma sonoridade distante. (...) Maeterlinck é um escritor para ser “ouvido”, “sentido”, “entre-compreendido”, como uma coisa que nos vem da quarta dimensão (1946- a, p. 120-121).

Em poucas linhas, Lobato propõe pistas para a leitura do poeta belga. Não se tratava de um autor para ser analisado racionalmente, mas para ser vivenciado.

No artigo “Euclides, um gênio americano”, Lobato saúda a tradução de *Os Sertões* para o espanhol e aproveita para prestar tributo ao trabalho dos tradutores:

Felizmente que ainda os há, como ainda há santos nas prisões. Homens que esquecem o mundo, a caça ao dinheiro, o “negócio”, e sem esperar recompensa nenhuma, nem neste nem no outro mundo, consagram um pedaço da vida, e todos os seus miolos, ao duro trabalho do transplante linguístico de uma obra (1946-b, p. 252-253).

As obras traduzidas do francês, com exceção dos contos de Perrault, ainda aguardam um estudo mais detido. Trata-se de uma pesquisa que contribuirá para afinar a compreensão do autor como crítico de literatura.

Séculos XVII: “Meu bonde ontem foi de palestra com Madame”

Em 1926, morando do Rio de Janeiro, Lobato escreve a Rangel sobre suas leituras no bonde indo ao trabalho:

O bonde é cá no Rio um promotor de leituras. Ninguém escapa de dar ao bonde uma hora de vida por dia, e a leitura impõe-se como amenizadora dessa hora. Voltei a ler, eu que até do alfabeto andava esquecido. E a ler “sucos” - vê lá: *Manon Lescaut*, *Guilherme Tell* de Schiller (que primor!), La Bruyère, Chamfort, Courier, Sévigné, Benjamim Constant no *Adolphe* e quantas coisas vêm numa coleçãozinha azul de Nelson. (LOBATO, 2010, p. 510).

Desses “sucos”, destacamos autores do século XVII francês: La Bruyère (1645-1696) e Madame de Sévigné (1626-1696). Tudo indica que Lobato leu o único livro de La Bruyère – *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688). Também se refere ao autor no artigo “Doutor Quirino”: “Comecei a compreender aquele homem e a fazer-me seu amigo. Vi logo que era o que La Bruyère, na sua coleção de caracteres humanos, definiria como “O Estudioso” (1964 b, p. 142).

Interessa-nos particularmente aspectos comuns entre Lobato e Madame de Sévigné.

Embora seja uma das escritoras mais importantes do século XVII, Madame de Sévigné continua pouco lida no Brasil. Mesmo no meio universitário, há esparsos trabalhos sobre a autora. A escritora se tornou conhecida pelas cartas escritas à sua filha Madame de Grignan, a partir de 1761 quando esta, após se casar, vai morar na Provença. As manifestações de carinho, saudade e preocupação com a filha são constantes. No entanto, segundo Nathalie Freidel, suas missivas não representam apenas o produto do amor maternal, mas, sobretudo, de uma grande escritora oferecendo múltiplas facetas para serem analisadas (Cf. Freidel, 2012, p. 7). Culta, inteligente, criativa, Madame de Sévigné encantava com seu estilo coloquial, espontâneo, pleno de jogos de palavras, eufemismos e *incipits* engenhosos.

Surpreendendo o interlocutor por meio de construções inusitadas e com talento de cronista, Madame de Sévigné tornou-se célebre na arte epistolar. Há flagrante identidade entre o estilo de Lobato nas cartas e o de Madame de Sévigné. Ambos criavam palavras a partir de nomes próprios. Em *A Barca de Gleyre*, encontramos “lobatear”, “rangelizar”, “flaubertite” e “zolaíamos”, entre muitos outros. A partir de nomes comuns e verbos, Lobato cria: “abracadabrante”, “desempoeiramento”, “andejismo”, “telecaceteando”, “cenaculóides”; “achavascadamente”, “literatizo”, “magisterdixismo”, “luademelar” etc.

Madame de Sévigné, por seu turno, criou o neologismo “rabutiner”, referência às conversas com o primo também escritor Bussy-Rabutin. O neologismo “lavardiner” significava “bavarder” com Madame de Lavardin. A propósito, Gloria Carneiro do Amaral, em um belo artigo, explica que parte da crítica considera a obra de Madame de Sévigné como uma escritora acidental, enquanto outro segmento enxerga as cartas como literatura por excelência:

Jean Cordelier, crítico que é ferrenho partidário dessa posição, acha que se trata de uma obra essencialmente literária, que deve, inclusive, ser lida como um romance. Para ele, trata-se de uma produção literária tão consciente e acabada quanto as fábulas de La Fontaine, as tragédias de Racine ou a *Princesa de Clèves* (2000, p.21).

Madame de Sévigné foi louvada por seu estilo natural propiciando a impressão de que a escrita não resultava de esforço. Também nas cartas de Lobato a Rangel encontramos essa espontaneidade e naturalidade que conferem fluidez ao texto. Salientamos ainda que o estilo coloquial e espirituoso de Lobato demonstra o “trabalho invisível” do missivista.

Além desses pontos comuns entre ambos, contamos com um comentário que Lobato escreveu sobre Sévigné que consta do livro *Na Antevéspera* publicado em 1933. Na crônica “Vatel”, o autor começa com uma digressão sobre o tempo que o carioca perde no bonde. Aliás, o texto é contemporâneo da carta a Rangel citada acima. Na crônica, sugere que os prefeitos deveriam incentivar a leitura no bonde. Em uma deliciosa passagem, lemos:

Somem-se as barreiras do espaço e do tempo. Com a mesma facilidade com que pulamos do Rio à Grécia e lá assistimos à greve das mulheres contra o ardor dos maridos contada por Aristófanes, saltamos do dia de hoje ao século dezoito [sic] e ouvimos de Mme. De Sévigné a história da morte de Vatel, caso único de morte por hipertrofia do ponto de honra culinário (1946b, p. 104-105).

Vatel (1631-1671), o célebre cozinheiro do príncipe de Condé preparou um jantar para Luís XIV e demais convidados em abril de 1671. No entanto, o assado foi insuficiente para todas as mesas deixando o cozinheiro em desespero. Como se não bastasse, Vatel encomenda peixes, mas só recebe uma parte do produto. Atordoado, durante a madrugada, Vatel entra em seu quarto e suicida-se com uma espada. Poucas horas depois, a encomenda que fizera chega ao castelo de Chantilly.

Esse episódio é narrado em detalhes por Madame de Sévigné em carta à Madame de Grignan de 26 de abril de 1671. Lobato faz um resumo do texto acrescentando apreciações suas com um superávit de ironia: “A noite chega. Há um fogo de artifício que falha por causa do mau tempo. (O fogueteiro, que era parente de Vatel, nem por isso perdeu o sono) (1946b, p. 106). Na sequência de seu resumo comentado, lemos:

Mal expira o intendente, eis começam a chegar de todo os lados os *pourvoyeurs*- e é peixe a dar com pau. Correm à procura de Vatel; esbarram na porta de seu quarto fechada; arrombam-na- e lá o encontram. Morto, num lago de sangue. Compusera o seu último prato: Vatel em molho pardo... (1946b, p. 107).

Nesse artigo, Lobato apresenta Madame de Sévigné ao leitor como autora de cartas: “[...] todas elas modelos de graça, leveza e observação” (1946b, p. 105). As apreciações certas de Lobato a respeito da mais conhecida missivista da literatura francesa constituem um momento privilegiado da recepção de Sévigné entre nós.

Século XVIII: “desconfio que este marquês é a fonte donde Nietzsche emana”

A respeito da literatura do século das Luzes, Lobato faz algumas referências a Voltaire (1694-1778) e a Rousseau (1712-1778). Quanto ao primeiro, as alusões são em geral ligadas ao conto *Candide* e a personagem Pangloss e seu conhecido lema, o que era bastante comum aos seus contemporâneos. Em *O presidente negro*, seu único romance, quando o protagonista Ayrton Lobo compra seu carro, um Ford, comenta: “E tudo corria pelo melhor, no melhor dos mundos possíveis, se eu não me excedesse na fúria de fordizar a todo o transe com o fito de embasbacar pedestres (2008, p. 27).”

No caso de Rousseau, faz alusão às suas *Confessions* em parte estratégica de *A Barca de Gleyre*- a escusatória. Ao apresentar o livro, comenta a pretensa sinceridade de muitos escritores ao contarem a própria vida: “O próprio gênero ‘memórias’ é uma atitude; o memorando pinta-se ali como quer ser visto pelos pósteros- Até Rousseau fez assim- até Casanova (2010, p. 31)”. Lobato cita também *Paulo e Virgínia* de Bernadin de Saint Pierre, obra conhecidíssima do público brasileiro no século XIX.

É curioso o fato de Lobato citar autores do século XVIII francês que não costumam ser referências frequentes na imprensa ou na literatura nem na época de Lobato, nem em nossos dias: Casanova (1725, 1798), Restif de La Bretonne (1734-1806) e Marquês de Sade (1740-1814).

Em carta a Rangel de 21 de janeiro de 1907, após fazer uma glosa do comportamento das moças de Areias, fala em “obras-primas do Instinto e da Futilidade Amável”. Em seguida, cita uma passagem de *La Paysanne pervertie* (1784): “... le plus grand mal c’est l’obscurité, c’est la vie de ces plantes mouvantes qui végètent autour de vous, qui vivent et qui meurent sans que personne se soit aperçu de leur existence” (2010, p. 136). Nesse romance, Restif mostra como a vida na cidade corrompe, retomando, assim, uma ideia cara a Rousseau. Restif fazia ataques ácidos contra as diferentes classes, era anticlerical e abordava todos os grandes temas sociais. O jovem Lobato, leitor avesso a preconceitos, possivelmente extraiu ideias incendiárias do autor de *Les Nuits de Paris*.

Os aspirantes a escritor da geração de Lobato conheciam bem a literatura do século XIX, de Balzac a Ponson du Terrain, de Flaubert a Paul de Kock, mas ler e apreciar autores do século XVIII que passaram por um longo período de ostracismo, como o Marquês de Sade, demonstra uma visão bastante avançada para seu tempo.

Marquês de Sade abalou os alicerces da moral burguesa pondo a nu em seus textos a verdadeira natureza humana, quando nos encontramos livres das leis e das regras. Até meados do século XX, a obra de Sade era um tabu mesmo na França. Por isso, não deixa de ser surpreendente que um jovem leitor, no interior de São Paulo, no início do século XX enxergasse na obra do grande Marquês traços que o situam como precursor de um dos maiores filósofos da modernidade. Em carta a Rangel de 7 de agosto de 1911, argumenta:

Não conheço o *Inocente* de D’Annunzio - nada tenho lido ultimamente, fora uns malucos de gênio como o Aretino e o horrível louco que foi o Marquês de Sade. E por falar: desconfio que este marquês é a fonte donde Nietzsche emana - olho d’água de Nietzsche. Sade está no Index e é de fato a coisa mais anti-cristã que possa ser imaginada. Mas é um gênio (2010, p. 252).

Segundo Sade, para viver conforme a natureza, seria necessário abandonar todos os preconceitos. Ao longo do século XIX, construíram um perfil distorcido do marquês, como se ele fosse um monstro abjeto. De fato, mesmo no século seguinte, o nome de Sade está ausente da maior parte dos manuais de literatura.

Hoje, muitos trabalhos acadêmicos são dedicados ao autor, inclusive no Brasil. A pesquisadora Eliane Robert Moraes³ destaca-se em nosso país como a grande especialista da obra de Sade. Segundo explicou-nos em uma entrevista, até o final do século XIX, ter acesso a uma obra de Sade era muito difícil e a leitura era clandestina. O próprio Apollinaire havia lido Sade no início do século XX porque frequentava o “inferno” (conjunto de livros eróticos) da Biblioteca Nacional da França. Poderíamos nos perguntar como Lobato, morando em Areias, conseguiu um livro do grande Marquês em 1911.

³ Dirceu Magri e eu entrevistamos Eliane Robert Moraes em fevereiro de 2015. A entrevista foi publicada na revista *Non Plus*, n. 6.

Considerações finais

Para Monteiro Lobato, o legado francês representou uma fonte de concepções artísticas sólidas e duradouras, que o instrumentalizou para a crítica de outras literaturas, inclusive a nacional. São tantos gêneros apreciados, tantos autores dos mais diferentes estilos que contribuíram para formar um leitor crítico, ativo, questionador, favorecendo assim a edificação de um crítico de literatura penetrante, criativo e original. Suas leituras incansáveis foram criando uma visão particular, que por uma espécie de “sedimentação geológica”, para usar expressão que empregou, possibilitou-lhe ser “si mesmo” e “lobatear” a sua lira.

Se Monteiro Lobato foi um dos críticos mais severos da importação de valores alienígenas, da macaquice desenfreada de muitos autores do começo do século XX, também foi um leitor assíduo e extasiado da literatura francesa conforme vimos. Dos grandes nomes, sabia extrair o sumo, identificando, de forma irreverente, aspectos indispensáveis às criações que permaneciam.

Há muito ainda para explorar quanto ao diálogo fecundo que Lobato teve com a literatura francesa. Um imenso canteiro de obras aguarda a iniciativa dos pesquisadores.

BEDÊ, A. L. R. Monteiro Lobato reader, critic and translator of French literature. *Olho d'água*, v. 13, n. 2, p. 26-36, 2021.

Referências

AMARAL, G. C. do. “Sévigné em ação: sévignações” In: GALVÃO, W.; GOLTLIEB, N. *Prezado Senhor, Prezada Senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 19-33.

ATIK, M. L. G. “A presença da cultura francesa na vida intelectual brasileira nos fins do século XIX” In *Revista Travessia*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, n. 16,17,18 (1989): Brasil/França, p.49-55.

BEDÊ, A. L. R. *Monteiro Lobato e a presença francesa em a Barca de Gleyre*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2007.

BROCA, B. *A vida literária no Brasil-1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CASSIANO, N. “Monteiro Lobato: aplausos e apupos à cultura francesa” In *Revista Travessia*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, n. 16,17,18 (1989): Brasil/França, p. 158-167.

MELLO E SOUZA, A. C. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*. 8ª Ed., Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia Limitada, 1997, 2 vols.

LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Globo, 2010.

LOBATO, M. *Mundo da Lua*. (1ª ed.1923) São Paulo: Globo S.A. 2008.

LOBATO, M. *Cartas Escolhidas* (1º tomo). São Paulo: Brasiliense, 1964 (a).

LOBATO, M. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1964 (b).

LOBATO, M. *Prefácios e entrevistas*. (1ª ed. 1946). São Paulo: Brasiliense, 1946 (a)

LOBATO, M. *Na antevéspera*. (1ª ed. 1933). São Paulo: Brasiliense, 1946 (b)

MORAES, E. R. de, MAGRI, D.; BEDÊ, A.L.R. Entrevista com a professora Eliane Robert De Moraes. *Non Plus*, 3(6), 2015, p.136-143. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/104718/103457>. Acesso em: 30 de jun. de 2021.

OLIVEIRA, A. O. P. de. *Reescritas brasileiras dos contos de Perrault: caminhos diferentes em Monteiro Lobato e Mário Laranjeira. Tradução em Revista*. Rio de Janeiro. Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, 18, 2015/1, p.100-117. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24865/24865.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2021.

PEREIRA, H. B. C. “Manifestações da cultura Francesa na Imprensa Brasileira, nas primeiras décadas do século XIX” In *Revista Travessia*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, n. 16,17,18 (1989): Brasil/França, p.41-48.

SÉVIGNÉ, M. de. *Lettres de l'année 1671*. Édition de Roger Duchêne, préface de Nathalie Freidel. Paris : Gallimard, 2012.

Recebido em 18/04/2021

Aceito em 16/05/2021

Ecoss de leituras: do esquecido Adherbal de Carvalho, *A Noiva*

NORMA WIMMER*

RESUMO: O Naturalismo tal como era praticado na França despertou o interesse de grande número de seguidores no Brasil. Este fato parece ter ocorrido porque, por um lado, o espírito romântico, entre nós associado ao próprio regime monárquico, parecia ver esgotadas suas fontes de inspiração; por outro, o “moderno” espírito científico, associado ao pensamento republicano foi, aos poucos, impulsionando a produção artística de modo geral, e particularmente, a literária, para outra direção: era essencial a observação rigorosa dos fatos, a apresentação da “verdade”. Dentre os autores brasileiros que buscaram seguir a nova tendência divulgada por Zola e seu romance experimental, muitos foram relegados ao esquecimento. É o caso, por exemplo, de Adherbal de Carvalho que, além de estudos críticos, poesias e traduções publicou, em 1888, em São Paulo, *A Noiva* – esboço de um romance naturalista - seu único texto de ficção em prosa. Pouquíssimo se fala, em nossos dias, sobre esse romance e dele sobrevivem apenas raros exemplares. O objetivo do trabalho aqui apresentado é o de resgatar o texto de Carvalho e de nele situar ecos do naturalismo tal como o praticava Zola, bem como o de resgatar memórias da leitura de obras de outros autores como Flaubert e Dumas.

PALAVRAS-CHAVE: Adherbal de Carvalho; *A Noiva*; Naturalismo brasileiro.

ABSTRACT: Naturalism, as it was practiced in France, aroused the interest of a great number of followers in Brazil. This fact seems to have occurred because, on the one hand, the romantic spirit, associated in Brazil to the monarchic regime itself, seemed to have its sources of inspiration exhausted; on the other hand, the “modern” scientific spirit, associated to the republican thought, was gradually pushing the artistic production in general, and particularly the literary one, in another direction: the rigorous observation of facts, the presentation of the “truth” was essential. Among the Brazilian authors who tried to follow the new trend disseminated by Zola and his experimental novel, many were relegated to oblivion. This is the case, for example, of Adherbal de Carvalho who, besides critical studies, poetry and translations published, in 1888, in São Paulo, *The Bride (A Noiva)* - sketch of a naturalistic novel - his only prose fiction. Very little is said, nowadays, about this novel and only rare copies of it still survive. The purpose of the work presented here is to recover Carvalho’s text and to locate in it echoes of naturalism as practiced by Zola, as well as to recover reading memories of the works of other authors such as Flaubert and Dumas.

KEYWORDS: Adherbal de Carvalho; *The Bride*; Brazilian Naturalism

* Professora Livre-docente do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Ibilce - UNESP – São José do Rio Preto – SP – Brasil – E-mail: wimmer@ibilce.unesp.br.

Adherbal de Carvalho (ou Karvalho, conforme aparece grafado no Prefácio de *A Noiva*) nasceu e morreu em Niterói: nasceu em 1869; morreu em 1915. Formou-se em direito, no Recife. Foi jurista, jornalista e escritor; escreveu poemas, recolhidos em *Efêmeras* (1894) e *Versos de um diletante* (1911); traduziu, do alemão, as obras de Rudolf von Ihering. Fez crítica literária e publicou um romance, apenas. Sua produção, assim como a de tantos outros literatos do final do século XIX e início do século XX – Virgílio Brígido, Thomaz Alves Filho, Carneiro Vilela, Ferreira da Rosa, Horácio de Carvalho, Pardal Mallet, Canto e Mello – acabou excluída do cânone e vem sendo, atualmente e, aos poucos, resgatada.

Adherbal de Carvalho foi entusiasta do Naturalismo, movimento cuja origem literária, no Brasil, remete ao movimento estético desenvolvido na Europa, em Portugal e na França, particularmente. O Naturalismo agregou escritores cujo intento era representar fielmente a realidade; para tanto, estes lançaram mão de determinadas fórmulas, da mesma maneira como o faziam os cientistas. Na França, o grande expoente do movimento foi Émile Zola; antecedido por Flaubert (a quem o processo contra *Madame Bovary*¹ deu notoriedade) e pelos irmãos Goncourt (que haviam realizado um estudo sobre a degradação humana em *Germinie Lacerteux*²). Zola distingue-se pelo planejamento de uma obra extensa e pela absoluta fidelidade a ele; seu objetivo foi o de apresentar ao leitor uma construção literária monumental, chocante e sólida em sua base científica: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Os vinte volumes que a compõem foram impressos entre 1871 e 1893 e neles é analisada a questão das marcas da hereditariedade, do meio e do momento sobre cinco gerações da mesma família, originária da fictícia Plassans. O núcleo inicial forma-se em torno da Adelaïde Fouque, com predisposição à loucura, de seu marido Rougon e, depois, de seu amante Macquart, alcoólatra. A descrição do processo de composição seguido por Zola aparece em *Le roman expérimental* (1880).

Para escrever sua obra, Zola valeu-se das ideias de Darwin, no campo dos estudos das ciências naturais, das de Claude Bernard referentes à psicologia e à fisiologia e do método experimental de Taine, que pretendia submeter o saber ao campo da experimentação. Ao arcabouço científico, Zola acrescentou a pesquisa detalhada dos ambientes a serem tratados nos romances. Desta junção surgiram tipos inteiramente dominados por suas moléstias nervosas e por seu sangue. Considerando o determinismo do meio e da hereditariedade, Zola representou a história das trinta e duas personagens aparentadas entre si, visando revelar o mecanismo desencadeador de sua ação. O Naturalismo dominou o campo literário francês da segunda metade do século XIX e difundiu-se pela Europa; teve também grande aceitação entre os intelectuais do Brasil.

Na produção literária do Brasil, o Naturalismo foi oficialmente iniciado com a publicação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, em 1881, e o movimento teria seguido a orientação teórico-estética do movimento europeu.³ O início da produção literária naturalista brasileira,

¹ 1857

² 1865

³ Alguns críticos, como Araripe Júnior e Nelson Werneck Sodré, julgam que *O Mulato* carece de caracterização naturalista, sendo um híbrido de Naturalismo e Realismo, muito mais acentuado na 1ª edição, a de 1881, do que

portanto, remete à penúltima década do século XIX, marcada pela Abolição da Escravatura e pela Proclamação da República. Importa, ainda, observar que os anos iniciais do regime republicano se caracterizaram pelo crescimento da pequena burguesia nos centros urbanos, assim como pela crescente influência desta classe social nas letras, na imprensa, nas escolas superiores e mesmo na política. Acompanham as novas ideias, além do Rio de Janeiro, outros centros de renovação: Recife, São Luís e Fortaleza - cidade na qual a inquietação literária levou à criação de uma Academia Francesa de Letras, do Gabinete Cearense de Leitura, do Clube Literário (grande propagador do Naturalismo na literatura).

O romance *A Noiva* foi publicado em São Paulo, em 1888, por Felinto Oliveira e pelo Dr. Brazílio e colocado à venda na Livraria do Povo, no Rio de Janeiro. A filiação ao Naturalismo evidencia-se no subtítulo: *Escorço de um romance naturalista*; o acréscimo ao título parece sugerir também uma futura retomada da produção romanesca de cunho naturalista. Entretanto, nenhum outro romance foi publicado pelo autor. No Prefácio consta que o trabalho de escrita teria sido realizado às pressas, em cerca de trinta dias: poderiam testemunhá-lo muitos colegas, companheiros do escritor; que pouca idade tinha no momento da publicação, apenas vinte anos. O texto é dedicado a João Felinto Torinho de Oliveira: seria esse o mesmo Felinto de Oliveira, seu editor?

A crítica faz poucas alusões ao romance de Adherbal de Carvalho; de sua recepção não temos notícias. Da *Noiva*, raros exemplares sobreviveram ao tempo: existem dois, localizados no acervo do Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. No tocante à produção crítica de Adherbal de Carvalho, chegou até nós um compêndio de artigos intitulado *O Naturalismo no Brasil*, datado de 1894 e publicado no Maranhão pela Livraria Contemporânea. O escrito foi reeditado em 1902 pelo livreiro Garnier, no Rio de Janeiro, e inserido em um volume intitulado *Esboços literários*. Nesta segunda edição, no que diz respeito à crítica literária, seguem *O teatro brasileiro de relance*, *A lei da razão no Teatro*, *O Norte literário em 1895*. Os textos que compõem os *Esboços* foram redigidos, inicialmente, para o periódico *A Pacotilha*, de São Luís e referem-se, todos, ao que o autor designa “romance moderno”. São consideradas “modernas” as obras de Balzac, Stendhal, Flaubert, por exemplo, e, dentre as de autores brasileiros, as de Aluísio Azevedo, assim como os escritos de Celso Magalhães (*Um estudo de temperamento*⁴), Marques de Carvalho (*Hortênsia*⁵), José Veríssimo (*Cenas da vida amazônica*⁶), Horácio de Carvalho (*O Chromo*⁷), Domício da Gama (*Contos a meia tinta*⁸) e os de Raul Pompeia. Na opinião do autor de *A Noiva*, o centro das letras brasileiras era, efetivamente, o Rio de Janeiro, a partir de onde eram irradiadas não apenas as novas teorias científicas, filosóficas, literárias, mas também

nos textos refundidos que se seguiram.

⁴ 1870

⁵ 1888

⁶ 1899

⁷ 1888

⁸ 1891

as ideias de mudança de regime político⁹; todas as novas ideias, enfim.

No que diz respeito à produção literária, Carvalho julgava, como Zola, ou a partir de Zola, que o romancista naturalista deveria ser um observador; antes de escrever, ele deveria elaborar uma quantidade de notas, de pequenos fatos, estudar documentos sobre documentos e, finalmente, submeter seu trabalho à retorta da experimentação. O romance de filiação naturalista seria, em sua opinião também, um produto do determinismo literário que tudo buscava esmiuçar, decompor e analisar, visando representar a verdade das paisagens, das cidades, da vida, sem omitir o lado ruim, pobre e infecto da sociedade. Nesse sentido, convém ainda insistir em que assim como o Romantismo constituiu o meio próprio de expressão do Romantismo, o Naturalismo deveria ser o meio de expressão da decadência burguesa. Ao cansaço pela monumentalidade romântica estaria oposta a monotonia naturalista com suas repetições, seu esquematismo, sua pobreza de meios e sua construção fundamentada em suportes científicos, isto é, em teorias da ciência. Porque divulgava esses princípios, a obra de Zola, na opinião de Carvalho, agradava e angariava adeptos também fora da França, também no Brasil.

A Noiva narra a história de Lili, Elisa, filha do rico comendador Lucas Guimarães Fonseca. O romance abre-se com a descrição de uma festa oferecida na mansão do Comendador para comemorar, em uma noite de fevereiro de 1875, o noivado de Lili com o Dr. Oscar de Almeida. O título do romance remete justamente a esse noivado, desfeito. A abertura constitui o ponto de partida para o *flashback* de que é formada grande parte da narrativa de *A Noiva* e sugere as longas descrições características do início dos romances de Balzac, por exemplo. O objetivo, no caso do romancista francês, era o de inventariar o ambiente no qual seriam inseridos os personagens e dos quais eles próprios seriam o reflexo. O narrador de *A Noiva* também descreve a riqueza dos móveis do salão, o bom gosto da decoração - cortinas, enfeites, quadros, lustres - com o objetivo, muito claro, de enfatizar a riqueza do Comendador. Depois, são introduzidas as personagens: “Seu” Oscar, “deslumbrante, sentado a um lado, em uma das cadeiras de estufo acetinado com as pernas entrecruzadas, a bengala apoiada em uma das mãos e a cartola na outra...”¹⁰; Dona Pulcheria, mãe de Lili, “uma senhora baixa, nariz um tanto grosso, olhos amortecidos, pele flácida, trajando um vestido cor de linho todo listrado e branco”¹¹. Finalmente, aparece a protagonista Lili, “uma rapariguita loira, olhos castanhos, que destacavam-se como esmaltes no azul esclerótico das suas pupilas inquiridoras e grandes; um corpo adelgado e chic”.¹² Quanto ao Comendador, este era negociante de café e auferira muitos lucros; viera de Portugal aos doze anos. Usava grandes suíças, bigode raspado, chapéu do Chile e andava sempre em mangas de camisa. Para trazer informações acerca da formação de Lili, o narrador oferece dados referentes à sua educação: “A educação que tivera Lili era uma espécie de castração moral, uma anestesia psíquica

⁹ É preciso destacar que esse era o pensamento de Adherbal de Carvalho e que suas ideias podem ser contestadas, se cotejadas com a História Oficial.

¹⁰ *A Noiva*. Escorço de romance naturalista. São Paulo: Felinto de Oliveira e Dr. Brazilio. 1888. p. 17

¹¹ *Idem* p. 20.

¹² *Idem* p. 20-21.

de seu todo, contra a qual a própria liberdade física e moral protestava”¹³. Deu enormes trabalhos a seus pais para obter “uma educação esmerilhada como uma jóia”¹⁴; era uma moça afeita às novidades da moda e aos caprichos da “mais requintada coquetterie”¹⁵ do mundo elegante da época. Estudou em vários colégios, teve vários professores; na escola de Mme Chaudron, sob a orientação de uma professora “magra e clorótica,”¹⁶ realizou leituras de obras de Racine, Villemain, Chateaubriand.¹⁷ Como apreciava romances, leu, mais tarde, e às ocultas, como Emma Bovary, livros de Paulo de Paul de Kok, Émile Zola e Eça de Queiroz, que lhe segregavam, “no pensamento, ideias de requintadas luxúrias”¹⁸; também se mostrou interessadíssima por ler, no futuro, *A Carne* (1888)¹⁹, de Júlio Ribeiro, tendo a leitura de *O Homem* (1887) a levado a um “delíquio espasmódico de sensualidade”²⁰, ao qual se segue uma cena de masturbação.

O narrador de *A Noiva* ainda apresenta seguindo, possivelmente, os passos de Flaubert no que diz respeito à influência das leituras sobre os temperamentos e sobre as aspirações das personagens, a figura de Lucrecia, amiga de Lili, propensa por sua fisiologia à loucura. Tratava-se de uma moça “linfática e magra (...) dotada de um organismo irresistível às loquacidades intermitentes e de um temperamento spleenético e sensual”²¹. Lucrecia perturbou-se com a leitura de *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho; quando chegou ao final do romance, ficou sobre-excitada, convulsionada; depois disso, passou a monologar aflita, passeando pelo quarto, tomada de delírios. Se alguém se aproximava dela, ela – “com as narinas dilatadas, pelo cansaço, a boca semiaberta, com olhos estrábicos de eletricidade, o rosto congestionado, ficava num resfolegar contínuo de besta extenuada, demonstrando indícios veementes de uma forte contrariedade, e caía num solilóquio nervoso...”²² Lucrecia ficou louca, acabou no hospício, onde morreu. Se a concepção desta personagem relembra o percurso de Emma Bovary, entediada, agitada e perturbada em decorrência de uma visão de mundo distorcida, desencadeada, em seu imaginário, pela leitura dos autores românticos, a loucura da personagem de Carvalho sugere um passo adiante em direção ao cientificismo naturalista: a loucura despertada pela leitura da obra de Dumas ocorre, em Lucrecia, principalmente como consequência de sua fisiologia; o vocabulário científico empregado para a caracterização das fases de sua doença retoma o repertório das patologias e o vocabulário de cunho científico, comum aos romances naturalistas.

Porque gostava muito de festas e de esbanjar dinheiro, o Comendador, pai de Lili,

¹³ Id. Ibid.

¹⁴ Id. p. 33.

¹⁵ Id. Ibid.

¹⁶ Id. p. 41.

¹⁷ Também Emma Bovary tinha lido, no pensionato das freiras ursulinas, *O Gênio do Cristianismo*, de Chateaubriand.

¹⁸ Id. p. 109.

¹⁹ Observe-se que o romance *A Noiva* também foi publicado em 1888. Há, portanto, grande proximidade entre as publicações.

²⁰ Id. p. 136.

²¹ id. p. 86-87.

²² Id. p. 99-100.

assumiu muitas dívidas e, insolvente, viu-se obrigado a declarar falência; foi tentar refazer fortuna em São Paulo, onde passou a morar em uma pensão barata, na Rua Florêncio de Abreu. Nesse momento da narrativa estamos, cronologicamente distantes da noite de 1875, fato que pode ser depreendido pela sequência narrativa dos eventos ocorridos. Em São Paulo, o Pai de Lili quer poupar dinheiro, refazer sua fortuna, entretanto, nada consegue. Acaba por suicidar-se. Em uma casa de ferragens compra ácido oxálico; dissolve-o com um pouco de água e ingere o produto ao retornar a seu quarto. A descrição que se segue, então, sugere, novamente, uma passagem de *Madame Bovary*, a da representação do envenenamento de Emma. Como a personagem de Flaubert, o Comendador sofre terríveis dores, lança gritos excruciantes, arrepende-se; chamam um médico, mas nada pode mais ser feito. Os efeitos do envenenamento sobre o organismo também servem ao narrador de *A Noiva* como pretexto para tratar de temas de caráter médico-científico: o suicídio em si mesmo, fato sobre o qual discorre o pensionista estudante de medicina, companheiro do Comendador, e os efeitos do ácido oxálico sobre o organismo. O sepultamento do suicida, informa o narrador, foi simples; ao Cemitério da Consolação compareceram pouquíssimas pessoas, entre elas dois estudantes da pensão: Tito Otávio e Bartholomeu Pedrito. Esse sepultamento tão ignorado, tão pobre; a presença dos dois estudantes e a cena final²³ - não deixam de sugerir o enterro do Père Goriot, no romance homônimo de Balzac.²⁴ Convém acrescentar, ainda, que a presença do personagem estudante de medicina, Bartholomeu, em conversas com o comendador, trata não apenas do tema do suicídio, por ele introduzido no texto, mas também das ideias de Hume, Locke, Holbein, Gall, Comte, Cabanis, Schopenhauer, Hartmann dentre outros. Suas falas constituem pretexto para o narrador pincelar o romance com ideias tomadas a de sábios conhecidos e, então, em voga.

Empobrecida, Lili vai parar na casa do Senador Villaça, trabalhar como professora de piano de suas três filhas; o Dr. Oscar, ao sabê-la pobre, rompe o noivado por meio de uma carta muito insultuosa e atrevida na qual afirmava que ela não passava de “Filha de um galego, muito ordinário e demais ladrão”²⁵. Dona Pulcheria teve ataques e acaba tendo de se empregar; vai trabalhar na casa do cônsul francês. Em casa do Senador, Lili compromete-se a casar com o filho do político; o namoro dura muito tempo e, antes do casamento, ela engravida. Seu Villacinha foi ser chefe de medição de terras em Minas Gerais e, depois, no Rio Grande do Sul. Lili tem seu filho; o senador a pede em casamento, é nomeado barão e, um ano depois “estava Lili baronesa, esquecera-se de todos e tornara-se demasiado orgulhosa”²⁶.

As personagens protagonistas de *A Noiva* representam a burguesia carioca. Entretanto, buscando adaptar-se à proposta naturalista, o romance representa também tipos tomados às

23 ‘Ao depositar do caixão no carneiro nº 247, todos puseram com a mão uma pouca de cal, retirando-se após. O seu Bartolomeu atirou-lhe a cal dizendo; ”dorme comendador, pobre homem”. E seu Tito, num sinal autoritário de uma filosofia puramente materialista lançou-lhe a cal dizendo: - consuma esta carne que foi de um bom homem, de um bom amigo; depois virando-se para seu colega Bartholomeu e apontando com o dedo máximo da mão direita para a cova, exclamou: - ‘Poeta do amor e da saudade!’ *A Noiva*. Felinto de Oliveira e Dr. Brazílio, 1888. p. 179.

24 Le Père Goriot; Paris: Grasset, 1835.

25 *A Noiva*. p. 170.

26 *A Noiva*. p.193.

camadas populares e situações de seu cotidiano. Assim, sob o olhar de Lili, e através da janela de seu quarto, vemos padeiros em manga de camisa acompanhados por negros carregando cestas com pão; italianos descalços vendendo hortaliças; carroças de lixo puxadas por burros; raparigas mulatas saindo às compras; a taverna do português defronte à casa e bondes: uns abertos e vazios e outros, fechados (designados “caraduras” na gíria da época) e lotados com trabalhadores. O narrador também faz alusão ao desamor da babá pela protagonista: “uma mulatinha de quatorze anos que a carregava todo dia:- esta chorona de uma figa, que está só me mijando, dizia, fazendo uma careta horrorosa”²⁷ Estamos, portanto, bastante distantes das amas dedicadas dos romances românticos.

Foi intenção explícita de Adherbal de Carvalho publicar um romance naturalista; isso no mesmo ano em que Júlio Ribeiro publica *A Carne* (1888) e pouco depois de Aluísio Azevedo ter publicado *O Homem* (1887). O ideal do romancista parece também ter sido o de seguir os preceitos de Zola: entretanto, com sua pouca idade no momento da publicação de *A Noiva*, e no curto tempo empregado para sua redação, não lhe teria sido possível realizar uma construção monumental como a da obra do romancista francês. É preciso ainda considerar que o último volume da série dos Rougon-Macquart, *Le Docteur Pascal*, data de 1893, ou seja, remete a um momento posterior à publicação de *A Noiva*. Nesse sentido, o romance de nosso escritor constituiu, em nosso meio literário, efetivamente, uma novidade.

As reminiscências de leituras das obras de Balzac, Flaubert, Aluísio Azevedo, Alexandre Dumas Fils deixam-se entrever em *A Noiva*, e correspondem, por um lado, a opiniões do narrador acerca das leituras e de seu efeito sobre as frágeis personalidades das mocinhas sonhadoras; por outro, elas ressoam nas considerações do narrador onisciente. Lucrécia, em decorrência de sua compleição física, de seu “erotismo famélico”²⁸, acabou louca, loucura desencadeada pela leitura de *A Dama das Camélias*; Lili, teve “delíquios espasmódicos de sensualidade”²⁹, após ler *O Homem*. Descrições dos ambientes ou a narração do sepultamento do Comendador à maneira de Balzac; a narração referente à educação da protagonista ou a da agonia do Comendador após a ingestão do veneno, à maneira de Flaubert, sugerem também o entusiasmo de Carvalho pelo realismo característico dos dois romancistas franceses. A Zola remete, possivelmente, a incorporação, no romance, do jargão científico usado pelos naturalistas bem como a presença de personagens sujeitas, por sua fisiologia, à loucura, aos desvarios, à sexualidade exacerbada, à histeria. A proposta literária de Carvalho parece também estar vinculada à inserção de personagens tomadas às classes populares, aos trabalhadores, aos malandros, aos desabrigados. Quanto a Aluísio Azevedo, sua obra sugere o modelo brasileiro bem-sucedido, decorrente da aclimatação, no Brasil, das novas tendências estéticas. Finalmente, permanece em *A Noiva*, ainda, uma intriga cheia de percalços, ecos possíveis do não distante romantismo; por outro lado, ainda no que diz respeito a Zola e ao sentido trágico de romances nos quais não se apresenta nenhuma escapatória para a inexorabilidade das leis da hereditariedade e do meio, o final de *A noiva* aponta que, passado o tempo das agruras, Lili será “muito feliz”.

²⁷ *A Noiva*. Escorço de romance naturalista. p. 32.

²⁸ *A Noiva*. Escorço de romance naturalista. p. 92

²⁹ *A Noiva*. Escorço de romance naturalista. p. 134.

Adherbal de Carvalho, como romancista, acabou pouco lembrado. Sua *Noiva*, no entanto, revela-nos um momento muito preciso da nossa história literária e, certamente, a publicação de seu romance terá contribuído para o surgimento de outros, posteriores e de maior sucesso.

WIMMER, N. Echos of readings: from the forgotten Adherbal de Carvalho, *The Bride*. *Olho d'água*, v. 13, n. 2, p. 37-44, 2021.

Referências

CARVALHO, A. *A Noiva*. Escorço de romance naturalista. São Paulo: Felinto de Oliveira e Dr. Brazilio. 1888.

CARVALHO, A. *Esboços Literários*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

AZEVEDO, A. *O surgimento do Naturalismo na Literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

BROCA, B. *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas: Vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

BROCA, B. *A Vida Literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

ROMERO, S. *O Naturalismo em Literatura*. São Paulo: Tipografia da Província de São Paulo, 1882.

Recebido em 03/05/2021

Aceito em 02/06/2021

Eloy Pontes: crítica e/ou biografia

GLORIA CARNEIRO DO AMARAL*

RESUMO: Eloy Pontes, tendo já publicado biografias de autores brasileiros do cânone, escreveu um livro sobre o autor da *Comédia Humana*, em que buscou relacionar a vida e a obra do romancista francês, com vistas a que esta servisse de exemplo aos autores nacionais. Neste ensaio, procuramos examinar as perspectivas críticas e as propostas de Eloy Pontes.

PALAVRAS-CHAVE: Balzac, Eloy Pontes, crítica.

ABSTRACT: Eloy Pontes, having already published biographies of Brazilian authors of the canon, wrote a book about the author of the *Human Comedy*, in which he sought to relate the life and the work of the French novelist, so that the latter would serve as an example to national authors. In this essay, we seek to examine Eloy Pontes' critical perspectives and proposals.

KEYWORDS: Balzac, Eloy Pontes, criticism.

* Professora livre-docente do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: glomar@uol.com.br

Eloy (ou Elói) Pontes (1890-1967), jornalista e escritor, manteve uma coluna literária no jornal *O Globo*, em que assinava E.P. Escreveu várias biografias nos anos 1930 e 40; e, neste sentido, a história da literatura não lhe fez justiça, pois não é especialmente fácil encontrar referências biográficas a ele.

Walnice Nogueira Galvão, em seu minucioso ensaio *Um novo biografismo*, referindo-se a uma voga de biografias sobre escritores, consagra-lhe um parágrafo que retomo porque é uma apresentação sucinta e completa:

O caso mais notório, até mesmo devido à linha adotada, deve ser o de Elói Pontes, outro jornalista que a partir dos anos 1930 publicou várias biografias literárias de títulos bem chamativos: *A vida inquieta de Raul Pompéia* (1935), *A vida dramática de Euclides da Cunha* (1938), *A vida contraditória de Machado de Assis* (1939), *A vida exuberante de Olavo Bilac* (1944), arrematadas mais tarde por *O romance de Balzac*. A série teve imenso sucesso, causou polêmicas e se manteve viva por longo tempo, à falta de outras. (GALVÃO, 2005, p.116).

Os títulos também chamam a atenção de Alberto Dines. O jornalista fez, sobre a biografia de Getúlio Vargas por Lira Neto, uma resenha (21/08/2012), cujo título já revela sua opinião: “O desconforto dos críticos com as biografias”. Classifica as biografias de Eloy Pontes como “apenas medíocres”, intituladas de forma apelativa.

Temístocles Linhares, em *História crítica do romance brasileiro*, acha sua biografia de Machado de Assis, de 1939, “meio tumultuada” (LINHARES, 1987, p.436). Haveria no adjetivo alguma ironia em relação aos títulos adjetivados das biografias de Pontes?

Em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, só aparece citado nas bibliografias de referência de Raul Pompéia e de Olavo Bilac.

De fato, inquieta, dramática, contraditória, exuberante, para qualificar a vida de escritores são adjetivos que pedem que não se passe ao largo.

Eloy Pontes é mencionado em uma carta de Mário de Andrade a Álvaro Lins de 22/05/1943, em que o autor de *Macunaíma* declara que “os homens cultos” do país “transpiram o mais repulsivo cafajestismo intelectual. Desde um forte como Sílvio Romero até um apenas cafajeste como Elói Pontes...” (ANDRADE, 1983, p.74). A nota da edição de 1983 dessas cartas apresenta o biógrafo como “bastante polêmico e mordaz, mas de tendências conservadoras e pouco simpatizante com o Modernismo”. (ANDRADE, 1983, p.74).

Mas Mário de Andrade já fizera referência a ele antes dessa data. Em crônica do *Diário de Notícias* de 24 de dezembro de 1939, “Os machadianos”, Mário declara ter reservado este último texto para fazer um balanço das publicações feitas em torno do romancista na comemoração do centenário do seu nascimento. Chega a duas conclusões: Machado é, com certeza, considerado “glória nacional” e os estudos sobre ele tendem ao apologético. Menciona cerca de oito publicações do ano e outras que antes falaram de Machado como “o livro já clássico da sra. Lúcia Miguel Pereira”, biografia de 1936 (ANDRADE, 1993, p.136).

A biografia escrita por Eloy Pontes, *A vida contraditória de Machado de Assis* ocupa mais linhas. O que não significa que o livro seja mais apreciado. O nome do biógrafo aparece quatro vezes. A primeira vez:

Talvez mesmo se tenha provado um bocado demais sobre ele... [Machado] Nisto foi muito feliz o Sr. Elói Pontes, intitulado seu abundante estudo, *A vida contraditória de Machado de Assis*. (ANDRADE, 1993, p.135).

A afirmativa que precede a referência revela fina ironia: “um bocado demais”, sublinhada pelas reticências, o que põe em dúvida o sentido positivo de “muito feliz”, pois parece ter sido feliz através de um excesso: “abundante”. Excesso ao qual Mário tem restrições comentando o movimento de sair das obras para montar a biografia do romancista: “atitude que o Sr Elói Pontes levou a um excesso de minúcia admirável, mas pouco convincente” (ANDRADE, 1993, p.136). O que se reforça pela observação seguinte, em que diz estar a biografia de Machado no ponto em que a deixara Lúcia Miguel-Pereira.

Entre todas as publicações do ano parece a Mário de Andrade que a mais positiva nas suas observações críticas é a de Mário Matos. Lembra também que “a primeira obra impressa” de Machado fora um soneto dedicado ao Imperador. Arremata o parágrafo com a seguinte frase: “Vida contraditória de Machado de Assis...” (ANDRADE, 1993, p.137)

A retomada do título da biografia de Pontes produz um efeito de ironia. Segue-se um longo parágrafo comentando o estudo, que lhe parece minucioso em documentação, especialmente sobre a vida no Segundo Império, mas sem visadas críticas como os estudos de Lúcia Miguel-Pereira ou de Augusto Meyer. Segundo Mário de Andrade, Pontes apresenta suas idéias de forma bastante empenhada. E se tínhamos alguma dúvida sobre o tom irônico, ele passa de velado a explícito:

O Sr. Elói Pontes, apesar de sua vasta cultura, é um homem feliz! Tem uma saúde mental e uma coragem, que a mim me assustam em minha eterna e martirizante indecisão. Talvez desta diferença de temperamento venha o que menos me seduz no seu livro, o brilho. (ANDRADE, 1993, p. 137).

De como se entorna o caldo do elogio...

A somatória dessas observações foi o que de mais extenso encontrei sobre nosso biógrafo.

Isto posto, passemos ao livro, *O romance de Balzac*, que chama atenção no conjunto das obras por duas razões: o substantivo “vida” foi substituído por “romance” e não vem acompanhado de adjetivos retumbantes.

A comparação com as outras biografias não é im procedente porque, na verdade, não se trata de um comentário crítico do romance de Balzac como poderíamos pensar, mas, sobretudo, de outra biografia, baseada em autores franceses considerados à época, 1944, como conhecedores da vida de Balzac. Notemos que precede, cronologicamente, a hercúlea empreitada da tradução da *Comédia Humana*, empreendida pela Editora Globo, sob a batuta de Paulo Rónai e o *Balzac e A Comédia Humana*, escrito por este último e publicado pela mesma Editora Globo em 1947. Aí sim, estamos diante de um estudo crítico sobre o romance balzaquiano. Como sabemos, o crítico húngaro já em sua terra natal estudava Balzac e, em 1930, fez um doutorado sobre os seus primeiros romances. Independente do maior interesse crítico dos trabalhos de Rónai, devemos considerar que o “cafajeste” do Eloy Pontes farejou um interesse no ar pelo romancista francês. Que não lhe seja negado esse mérito!

A edição de 1944, pela Bolsa do Livro, é precária e com incontáveis erros ortográficos e de impressão. Mas as citações estão em francês, o que sempre apraz aos estudiosos da área. Há inclusive expressões francesas que aparecem no texto e que nos levam a crer que eram empregadas de forma corrente: “As originalidades literárias, que notamos, são *recherchées*” (PONTES, 1944, p.11).

O título do prefácio tem tom de informalidade: “Dois dedos de prosa”. Outra biografia, *A vida inquieta de Raul Pompéia*, inicia-se também com um prefácio explicativo, intitulado “Preliminarmente”, um balanço das letras nacionais do Romantismo a 1889, que explana, um ano após a publicação de *O Ateneu*, o panorama histórico-cultural do período.

Vale um rápido olhar sobre esta obra para melhor conhecermos Eloy Pontes e sua concepção de biografia, logo explicitada:

Ninguém compreenderá nitidamente a obra literária dum escritor sem conhecer os fatos de sua vida enquadrados no meio e esclarecidos pelos fenômenos que os determinaram. Os homens de gênio não são produtos espontâneos. As doutrinas que os impelem e lhes animam o espírito não brotam por acaso, nem resultam de simples inspirações. As influências coletivas, as heranças de toda ordem, as idéias hereditárias e outros fatores atuam sempre, gerando surpresas. Há boa soma de fenômenos que decidem nossa conduta e são inacessíveis à observação e à análise. Para bem compreendê-los temos de recorrer a provas conjecturais. (PONTES, 1944, p.11).

E já que aludimos ao balzaquiano Paulo Rónai podemos trazer aqui a observação que ele faz na primeira frase de sua biografia de Balzac e que se contrapõe à afirmativa categórica de Pontes: “O conhecimento dos fatos materiais da vida de um artista facilitará realmente a compreensão de sua obra? Talvez.” (RONAI, 1999, p.13).

Duas opiniões diferentes em biografias do mesmo escritor podem se converter em reflexão interessante. De qualquer modo, Pontes chega ao fim do seu livro com a mesma opinião que tinha no início: “Mas tudo isso não poderá ser compreendido sem o conhecimento dos lances de sua vida” (PONTES, 1944, p.229).

Como observara Mário de Andrade, Eloy Pontes capta bem o cenário histórico e cultural do país:

Naquele ano [1880] o romantismo começava a ceder terreno às investidas dos naturalistas. As primeiras notícias de Emile Zola vinham se aproximando... As ciências experimentais seduziam a mocidade. Gustave Flaubert já respondera processo pela publicação da *Madame Bovary*, desde 1853 [sic] e o escândalo servira para aumentar a intensidade dos que se empenhavam nas reformas dos métodos retrógrados, em todos os distritos da inteligência. Os fenômenos dessa natureza sempre chegaram até nós com atraso. Mas chegaram... (PONTES, 1935, p.33).

A linguagem do texto é muito representativa do momento. Nota-se uma flagrante aspiração ao literário, num momento em que escrever bem e literariamente significava exprimir-se numa linguagem recheada de imagens.

Ao descrever a baía de Angra dos Reis, município onde nasceu Raul Pompéia, o biógrafo lança-se em largos vãos:

Na esplêndida baía, que a chusma de ilhas luxuriosas garria, recordando o arquipélago grego [teria o biógrafo ido à Grécia?], ancoravam cotidianamente as enormes barcaças de tráfego. A desordem das velas, cheias, enfunadas, à mercê dos ventos, punha sinais de vida original ao longo da orla marítima. (PONTES, 1935, p.12).

E o que dizer deste trecho da obra que focamos, ao descrever o ritmo de produção de Balzac:

Como uma árvore opulenta, que deixa cair centenas de folhas cada manhã, sem perder a formosura e a graça da copa, Balzac espalha milhares de páginas quotidianamente, que despreza, acha pouco, e não aproveitará na obra formidável em projeto. (PONTES: 1944, p.81).

Em *O romance de Balzac*, Pontes declara que vai levar em conta a biografia do escritor e colocações de vários críticos. Rastreia críticos franceses, dos quais nem todos sobreviveram para o público brasileiro; talvez os mais conhecidos dos leitores brasileiros sejam Taine (*Essais de critique et d'histoire*), que ele considera o primeiro a colocar Balzac na categoria dos clássicos, Emile Faguet, Brunetière, Sainte-Beuve e, claro, devem ser destacados os nomes de Victor Hugo e de Théophile Gautier nesta lista. Ainda para os habituados à bibliografia sobre Balzac, o nome de Charles de Spoelberch de Lovenjoul (1836-1907) é conhecido, embora não se trate exatamente de um crítico literário, mas sim de um erudito e colecionador belga que, após a morte de Mme Hanska, reuniu documentos, manuscritos e provas corrigidas de Balzac, documentação conservada no *Institut de France*.

No espectro da literatura francesa, embora Baudelaire não esteja relacionado na bibliografia, chama atenção uma observação no capítulo 7, “Uma observação frustrânea” sobre as finanças de Balzac dizendo-o “visionário incurável” (p.93). O poeta de *Les Fleurs du Mal*, no texto sobre Théophile Gautier, mostra-se surpreso com a opinião corrente sobre o romancista: “Il m’avait toujours semblé que son principal mérite était d’être visionnaire, et visionnaire passionné.” (BAUDELAIRE, 1859/1976, p. 120)

Coincidência de opiniões ou citações que se implantam no nosso inconsciente de leitores?

A intenção de Eloy Pontes não é apenas um estudo que venha a adensar a bibliografia sobre o romancista francês. Acrescenta-lhe outro propósito, claramente explicitado:

Este ensaio tem uma intenção. Estamos persuadidos de que o conhecimento melhor de Balzac constitui modelo e estímulo aos romancistas contemporâneos de nossa terra. É que eles andam à míngua... (PONTES: 1944, p. 7).

Sente falta de projetos de conjunto nos nossos romancistas, que passa a enfocar a partir desta perspectiva. Parece-lhe que falta “intrepidez” e originalidade no romance nacional. Faz um balanço – com o qual podemos não concordar em vários pontos - dos nossos romancistas fincados nessa perspectiva.

Acha que Alencar seria o romancista mais indicado para pilotar um projeto conjunto,

mas que acaba prejudicado pelas suas ambições políticas.

As observações que faz do romance de Joaquim Manuel de Macedo parecem-me pertinentes: novelas romanescas e açucaradas, mas que, de qualquer modo, retratam a sociedade escravocrata do momento.

Sua linguagem que busca efeitos prejudica, em vários momentos, a visão crítica. Vale, neste sentido, uma citação sobre Machado de Assis:

Faiscador de minúcias, anatomista de verrugas, garimpeiro de bagatelas, o romancista de *D.Casmurro* [sic] atinge os extremos da cristalização, sempre que volta pelo avesso os refolhos da alma humana, estadeando-lhes as misérias incuráveis. (PONTES: 1944, p.8).

A linguagem empolada dificulta a compreensão: precisamente o que quer dizer “anatomista de verrugas”? Pode-se supor, mas é difícil; “garimpeiro de bagatelas” certamente não é observação positiva; quanto a “os refolhos da alma”, soa convencional.

Nota-se a busca de uma linguagem crítica, um tanto quanto *à la* naturalismo, empregada de novo para falar do próprio Balzac: “A crítica sempre disse mal da prosa de Balzac, apontando-lhe calos, joanetes, gibosidades e excessos” (PONTES: 1944, p.173). Serve-se, outra vez, aqui de forma específica, de um vocabulário mais cotidiano do que científico, designando alterações na estrutura óssea.

A tendência à adjetivação exagerada é constante e constitui praticamente a essência do seu texto. Os exemplos são incontáveis e podem ser levantados entre os mais variados assuntos. Comentando as cartas a Laure Surville, diz Pontes: “Suas cartas à irmã são deliciosas de bom humor, exuberante e inquieto. Cabriolam, saltam, dançam para espalhar a verve sem máculas” (PONTES: 1944, p.43).

A situação calamitosa das finanças de Balzac e os agiotas que cercam o romancista acabam por não despertar uma esperada solidariedade pela forma como se apresentam:

Os corvos de todas as espécies, surgindo em magotes, estraçalham os despojos daquele sonho de opulência, partindo-os e repartindo-os, entre os desesperos de Balzac.” (PONTES: 1944, p.66).

Ou ainda, comentando o interesse de Balzac por objetos de arte: “Conhecedor guapíssimo de objetos artísticos, capaz de vencer os antiquários mais astutos...” (PONTES: 1944, p.154).

Taunay e Bernardo de Guimarães escrevem romances isolados, a gosto do romantismo, preocupados com o enredo cheio de peripécias. *O Ateneu* parece-lhe um romance extraordinário, mas Pompéia não teve tempo para continuar. Na opinião de Pontes sua trajetória interrompeu-se por causa do naturalismo. Aluisio Azevedo tentou escrever um conjunto de romances articulados, mas faltou-lhe “cultura e energias”. Sem articular a história social, fixa-se em “estigmas e deformações”.

O balanço da literatura brasileira se fecha com o objetivo reiterado do ensaio: apresentar Balzac como exemplo aos escritores brasileiros. Explicita claramente seu ponto de vista de

biógrafo que conta com a vida do autor para iluminar a obra: “Eis o que nos adverte essa obra, vista através duma vida inquieta, cheia de tumultos, marcada pelos decretos mórbidos da ação.” (PONTES: 1944, p.10).

Há que se observar que aplica à vida de Balzac o mesmo adjetivo agregado à biografia de Raul Pompéia.

Comparando Balzac e Flaubert, diz ser o primeiro, intensidade e ação, o segundo, paciência, o que o fez distanciar-se do modelo. “Madame Bovary, entretanto, nasceu em linha reta das sugestões balzaqueanas”, conclui. Como muitos intelectuais desse momento, Pontes mostra uma ampla cultura de literatura francesa: Zola, Maupassant, Flaubert, Daudet, George Sand são nomes que aparecem em comentários sobre os autores. E, mais recentemente, Paul Bourget como seguidor de Balzac.

O título do último capítulo, “Traços da Comédia Humana”, o mais longo, sugere que estará centrado diretamente no romance de Balzac.

A primeira frase alude à grande quantidade de estudos sobre a obra: “Em torno da obra de Balzac levantaram-se montanhas de estudos, de comentários e de conjeturas. As curiosidades, entretanto, não se esvaíram.” (PONTES: 1944, p.171). O uso da palavra “montanhas” soa inadequado como vocabulário de um texto de crítica e “conjeturas” e “curiosidades” são palavras pouco precisas. Os comentários são questionáveis e exagerados; parecem criados mais para produzir impacto linguístico e imagens do que produtos de uma reflexão crítica aprofundada. O comentarista dedica-se a sucessivos e minuciosos resumos que, inclusive, para usar uma palavra que entrou na moda, encadeiam *spoilers*. Ocupa-se, neste capítulo, de cerca de 45 romances e, inegavelmente, mesmo não concordando com as perspectivas expostas e não se podendo falar propriamente em análise, a leitura foi atenta, com uma preocupação em explicar a construção dos romances: “Mas, não se resumem nos enredos, nas carpintarias, nas emoções premeditadas, os romances de Balzac” (PONTES: 1944, p.175).

Destaco alguns exemplos para que se possa fazer uma avaliação desse capítulo que sugere uma concentração maior na obra.

“Com a *Cousine Bette*, sem dúvida, Balzac atinge a suprema perfeição” (PONTES: 1944, p.197).

“As cenas atingem aí à suprema fatura do gênero” (PONTES: 1944, p.208).

“A figura do químico [Baltazar Claes] é uma das mais nítidas, na enorme e opulenta galeria de Balzac” (PONTES: 1944, p.220).

“A trama urde-se com a opulência imaginosa de sempre” (PONTES: 1944, p.210).

“Opulento” e derivados estão entre os semas prediletos de Pontes. Apesar da reiteração, pode-se entender a sua perspectiva. E, não podemos deixar de concordar, lembrando que este último comentário alude ao intrincado enredo de *Splendeurs et misères des courtisanes*.

Sobre *Grandeur et décadence de César Birotteau* declara, com solenidade, que a crítica

“unanimemente proclama como sua obra-prima” (p.183). Pergunto: onde ficam *Le père Goriot* e *Illusions perdues*, esta, aliás, obra lida em cursos de jornalismo até os dias de hoje? De qualquer jeito, faz uma leitura atenta do romance, que despertou a atenção da fortuna crítica balzaquiana mais tardiamente.

Mais à frente, outro romance lhe faz par: “O romance [*Les paysans*] é uma profecia delirante. Literariamente é verdadeira obra-prima.” (PONTES: 1944, p.274).

E “obra-prima” não é “livro mestre”, pois esta é a forma como classifica *La cousine Bette*, acrescentando “sem dúvida alguma” (PONTES: 1944, p.212); digamos que o uso de modalizadores não é do feitio de Eloy Pontes.

La Cousine Bette é o estudo da inveja, objeto de um resumo longo, com espírito de paráfrase, minucioso, estendendo-se por cinco páginas.

Percebe-se algumas das suas opiniões sobre a natureza do romance: um enredo se faz necessário. Por isso, *Le médecin de campagne* não é propriamente um romance e sim uma sociologia da vida no campo. A intriga também está ausente de *Massimila Doni*.

Aponta um conceito de novela:

A rigor *Autre étude de femme* não tem contestura de novela. É mais uma divagação erudita, cheia de advertências sutis, de graça e verve, própria para caracterizar as tertúlias da gente culta e espirituosa. Balzac aproveita os ensejos para apresentar e definir os personagens principais da *Comédia Humana*. (PONTES, 1944, p. 204).

Pontes resgata alguns romances, como *Le colonel Chabert* (1ª versão: 1832) que reputa como “um dos romances notáveis de Balzac” (PONTES: 1944, p.211). Não se trata de um romance logo estudado. Na bibliografia de um ensaio sobre ele, Aude Déruelle elenca vários estudos, sendo mais antigo de 1974. Mas a cinematografia da obra começa no cinema mudo, com uma versão de 1911, três alemãs - *Oberst Chabert* (1914) de Rudolf Meinert, mesmo título em 1920, Graf Chagron (1924), de Hans-Jürgen Völcker - e uma italiana, *Il colonnello Chabert* (1920). Há uma versão mais recente e provavelmente mais conhecida estrelada por dois monstros sagrados do cinema francês, Gérard Depardieu e Fanny Ardant, de 1994, dirigida por Yves d'Angelo.

Pontes insurge-se contra Flaubert, que não aprecia as cortesãs balzaquianas, tema que, em geral, atrai leitores. Faz um comentário que, se pensarmos no destino nada álcree de Esther Gobseck e de Coralie, parece despido de pertinência e mostra a fascinação pelos efeitos das imagens: “Os perfis dessas cigarras alegram os capítulos da *Comédie Humaine* como clareiras cheias de sol” (PONTES: 1944, p.180).

Eloy Pontes gosta de enumerar personagens, talvez para mostrar que leu bastante *A Comédia Humana*, o que é absolutamente inegável. Ao falar de “perfis admiráveis” (PONTES: 1944, p.180), cita sete nomes de personagens aristocráticas femininas e dez notários. Um pouco à frente, menciona vinte e uma personagens masculinas, ligando-as a comentários de ordem geral, que pasteurizam as diferenças. Parece-me impróprio colocar, lado a lado, personagens como David Séchard, Anselme Popinot, Máxime de Trailles, Eugène de Rastignac para chegar a uma conclusão aplicável a todos eles: “constituem legião enérgica,

pletórica, exuberante, que encara com intrepidez a nova ordem política” (PONTES: 1944, p.183).

Consagra mais atenção a alguns romances. Sobre *Eugénie Grandet*, alude à precisão da descrição de Charles e de Eugénie. Em três páginas, os comentários sobre a importância do romance no conjunto da *Comédia Humana* ocupam dez linhas.

Segue-se *Le Père Goriot*. Ao longo de três páginas, ficamos sabendo da intriga em detalhes. No meio de um texto cujo tom é muito enaltecido, não deixa de ser curioso o comentário sobre a atitude de Goriot no apartamento dos encontros entre Rastignac e Delphine:

Essa paixão paterna, atingindo a extremos, oferece ao romancista oportunidades espantosas. Assim nada mais constrangedor do que o encontro de Delphine, seu amante, Rastignac, e o pai, numa cena em que este rasteja aos pés da filha, alegre de vê-la ao lado do amante. (PONTES: 1944, p.196).

Concordo com a observação: a cena é realmente constrangedora.

A partir daqui, os resumos são de poucas linhas, praticamente uma listagem das obras. Nessa sucessão de resumos, a grande e surpreendente ausência é de *Illusions Perdues*. O romance é citado apenas à página 209, aludindo a Hector Merlin e a Mme de Val-Noble, que não são personagens de destaque na trama.

Em determinado momento, pode-se mesmo crer a um equívoco. Afirma Pontes que as cenas da vida parisiense, iniciadas com *Le Père Goriot*, na verdade inserido depois em “cenas da vida privada”, são seguidas por *Splendeurs et misères des courtisanes*, no qual Balzac “anima a figura de Lucien, colocando-o sob as influências tirânicas de Vautrin.” E que o romance estaria centrado na figura do jornalista, o que me parece mais apropriado a respeito de *Illusions perdues*, com menor presença de Vautrin. Senão, onde inserir a trajetória de Esther Gobseck e a paixão desvairada de Nucingen? Basta inclusive recordar o título das quatro partes do romance que repito aqui para comodidade do meu leitor: “Comment aiment les jeunes filles”; “A combien l’amour revient aux vieillards”; “Où mènent les mauvais chemins”; “La dernière incarnation de Vautrin”.

De qualquer forma, Pontes parece preferir *Splendeurs et misères des courtisanes*, ao qual faz várias referências. Podemos aventar a hipótese de que isso se deva à presença de determinada personagem.

Não é novidade entre leitores balzaquianos o fascínio exercido pela figura do vilão Jacques Collin, dito Trompe-la-Mort ou Vautrin, na ordem de nomes seguida por Pontes, que o insere, sugestivamente, num conjunto de autores policiais contemporâneos. Segundo ele, Arsène Lupin e Sherlock Holmes são alimentados pelo “remoto leite balzaqueano.” (PONTES, 1944, p.227). Talvez um pouco remoto mesmo. O leite folhetinesco balzaquiano acho que rendeu mais...

O fascínio por Vautrin desliza do criador para os leitores, pois Pontes bem observa: “Acima de todos os heróis de sua criação [...], Balzac coloca sempre Vautrin.” (p.221).

A personagem parece ter sido inspirada em Vidocq, chefe de polícia que realmente existiu e frequentou a propriedade de Balzac, *Les Jardies*. As observações de Pontes sobre

a personagem são pertinentes. Nota-se que as personagens balzaquianas são providas de minuciosas biografias, o que não acontece com o ex-forçado:

Daí Vautrin. Sua biografia é feita de peripécias e perigos. (p.222).

Vautrin nasce súbito, reponta sem avisos, age como esmaniado, nas tenazes de esperanças alucinantes. Entretanto, Vautrin espelha como nenhum outro personagem, a necessidade de ação que flagela o romancista” (p.226).

Conclusão: “Vautrin é a técnica do crime” (p.223) que impregna *Splendeurs et misères*. Pontes parece mais lúcido ao analisar o ex-forçado do que as cortesãs.

Fazendo um balanço, surpreende o título deste livro, *O romance de Balzac*. Se levarmos em conta o percurso de biógrafo já sedimentado de Eloy Pontes, com quatro biografias sobre autores brasileiros do cânone, conforme vimos no início, talvez coubesse melhor nesta obra o rótulo de biografia: “A vida de Honoré de Balzac”. Pode-se eventualmente escolher um adjetivo classificando a biografia do romancista francês como o autor fez para suas outras obras. Substituindo o vocábulo vida por romance, criou expectativas sobre o conteúdo do livro, desviando a atenção do habitual biografismo para um texto crítico. Ou seja: o biógrafo, quase à sua revelia, sobrepõe-se ao crítico.

AMARAL, G.C. Eloy Pontes: criticism and/or biography. *Olho d'água*, v. 13, n. 2, p. 45-55, 2021.

Referências

ANDRADE, M. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993, p.135-139.

BARON, A.-M. (org.) *Balzac à l'écran*. La Tellerie: Éditions Charles Corlet, 2019.

BAUDELAIRE, C. «Théophile Gautier», *L'artiste*, 13 mars 1859, *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», t. II, 1976, p. 120.

DÉRUELLE, A. *Le Colonel Chabert d'Honoré de Balzac*. Paris: Gallimard, 2007.

GALVÃO, W.N. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

LINHARES, T. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

PONTES, E. *O romance de Balzac*. São Paulo: A Bolsa do Livro, 1944.

PONTES, E. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. São Paulo: Editora José Olympio, 1935.

RÓNAI, P. *A vida de Balzac*. 2ª. ed. Revista. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

Recebido em 17/05/2021

Aceito em 15/06/2021

*Flâneries lapougeanas em Belém do Pará**

LAURA TADDEI BRANDINI**

BYANCA GABRIELY SILVA***

RESUMO: O presente artigo tem por objeto o papel da cidade de Belém em *Noites tranquilas em Belém* (2015), do escritor francês Gilles Lapouge. O romance tem por enredo a tentativa do narrador, um viajante francês, de viver a vida de um cidadão belenense, a partir do momento em que um menino o confunde com seu pai, que partira para a Guiana. O narrador passa a ser tomado por Luís Carlos e abraça a oportunidade de realizar o que considera uma viagem absoluta, isto é, um mergulho profundo no espaço e na cultura estrangeiros. Acumulando “vivências” no sentido de Benjamin (1987), o narrador erra pela cidade ao modo do *flâneur* baudelaireano, conferindo aos espaços belenenses importância capital na construção de sua identidade, cindida entre o Brasil e a França.

PALAVRAS-CHAVE: Espaços; *Flânerie*; Gilles Lapouge; Relações Brasil-França.

ABSTRACT: The object of this article is the role of the city of Belém in *Noites tranquilas em Belém* (2015), by the French writer Gilles Lapouge. The novel has as plot the attempt by the narrator, a French traveler, to live the life of a citizen of Belém, from the moment a boy mistakes him for his father, who had left for Guyana. The narrator is recognized as Luís Carlos by the other characters and embraces the opportunity to undertake what he considers a true journey, that is, a deep dive into foreign space and culture. Accumulating “experiences” in the sense of Benjamin (1987), the narrator wanders through the city in the manner of the Baudelairean *flâneur*, giving the spaces of Belém a major importance in the construction of his identity, split between Brazil and France.

KEYWORDS: Spaces; *Flânerie*; Gilles Lapouge; Brazil and France Relationship.

* O presente trabalho foi realizado com bolsa da CAPES concedida a uma das autoras, pela qual agradecemos.

** Professora da Universidade Estadual de Londrina – UEL – Londrina – PR – Brasil. E-mail: laura@uel.br.

*** Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Londrina – UEL – Londrina – PR – Brasil. E-mail: byanca.gabriely@uel.br.

O encontro de um estrangeiro com Belém do Pará

Toda História das relações entre culturas é escrita pelas mãos dos mediadores, que, para tanto, se utilizam de escritos, ditos, lidos... Em suma, promovem encontros de toda sorte entre autores, obras e leitores. O escritor francês Gilles Lapouge (1923-2020), grande mediador entre as literaturas francesa e brasileira, em seu *Dicionário dos apaixonados pelo Brasil* (2011), dedica um verbete aos “Encontros”, cuja primeira parte descreve uma situação que exemplifica seu entendimento do termo: em Belém do Pará, no ano de 1975, deslocando-se em um bonde, de pé, espiava o jornal aberto que estava sendo lido por uma senhora, sentada. De repente, deparou com a notícia da morte de Pasolini, cineasta que admirava. E interpretou seu “encontro” com a desconhecida como uma obra do destino, que lhe dava a triste notícia. Nas suas palavras,

A senhora do bonde também estava desempenhando um papel, sem o saber, na inextricável cadeia das casualidades. Já foi bastante extraordinário que estivéssemos num mesmo dia, numa mesma cidade, aquela senhora e eu, quando morávamos em dois continentes diferentes e que tínhamos programas pouco compatíveis e interesses sem convergências. Em suma, já havíamos nos encontrado, sem saber ou sem nos conhecer, naquele bonde.¹ (LAPOUGE, 2011, p. 554).

O encontro silencioso com a senhora no bonde de Belém conduz a reflexões sobre o ato de viajar, um modo de se relacionar com outro espaço, outras pessoas, outras culturas. Lapouge tem uma compreensão particular da viagem enquanto encontro, como vemos no trecho abaixo:

Esse é meu objetivo, quando viajo. Ser invisível. *Inqualificável*. Ser absorvido pelo país que percorro. Tornar-me como ele, um de seus habitantes, uma de suas colinas ou de seus rios, de modo que à noite eu possa entrar em uma dessas casas que noto e, até mesmo, no melhor dos casos, seguir os passos de uma mulher.² (LAPOUGE, 2011, p. 555).

O autor concebe a viagem como uma experiência de vida que supõe a fusão do viajante com o elemento estrangeiro, para que então passe a se tornar parte dele. Com isso, ele provoca a diluição da estrangeiridade, o que o define, por exemplo, nos termos de Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos*:

¹ La dame du *bonde* jouait elle aussi un rôle, à son insu, dans l'inextricable chaîne des casualités. C'était déjà bien extraordinaire que nous nous trouvions le même jour dans une même ville, cette dame et moi, alors que nous habitons deux continents différents et que nous avons des programmes mal compatibles et des soucis sans ressemblance. En somme, nous nous étions donné rendez-vous, sans le savoir et sans nous connaître, dans ce *bonde*. [Todas as traduções são de nossa responsabilidade, salvo menção ao tradutor.]

² C'est cela mon but, quand je voyage. Être invisible. *Sans qualité*. Être absorbé par le pays que je parcours. Devenir pareil à lui, devenir un de ses habitants, une de ses collines ou rivières, de manière que je puisse le soir entrer dans une de ces maisons que j'avise et même, dans le cas le plus favorable, que je puisse emboîter le pas d'une femme.

Sem lar, [o estrangeiro] propaga o paradoxo do comediante: multiplicando as máscaras e os “falsos selfs”. Ele jamais é inteiramente verdadeiro nem inteiramente falso, sabendo adaptar aos afetos e aos desafetos as antenas superficiais de um coração de basalto. Uma vontade insana, mas que se ignora, inconsciente, desvairada. A raça dos durões que sabem ser fracos. (1994, p. 16).

A autora compreende o estrangeiro por sua negatividade absoluta a tudo e a todas as situações, como se vê pelas palavras que o definem na citação acima. O estrangeiro, para Kristeva, em francês – e também em português – corresponde ao sentido etimológico do termo oriundo do latim clássico *extraneus*, “de fora, exterior; aquele que não pertence à família, à região, estrangeiro”³ (Dicionário etimológico do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), ou seja, aquele que não se encaixa em nada, nem “inteiramente verdadeiro nem inteiramente falso”. Contudo, sua exterioridade a tudo e a todos não o faz menos apto ao encontro, como ela também escreve, mais adiante:

O estrangeiro crédulo é um curioso incorrigível, ávido por encontros: alimenta-se deles e os atravessa, eterno insatisfeito, eterno farrista também. Sempre em direção a outros, sempre mais longe. Convidado – ele sabe se convidar –, sua vida é um desfilar de festas desejadas, mas sem futuro, cujo brilho ele aprende a embaçar imediatamente, pois sabe que elas não têm consequência. [...] O cínico está ainda mais apto para o encontro: ele nem mesmo o procura, nada espera dele, mas participa de qualquer modo, persuadido de que mesmo se tudo desmoronar, vale mais a pena ser “um deles”. Ele não deseja os encontros, porém estes o desejam. Vivencia-os numa vertigem onde, desvairado, não sabe mais quem viu nem quem ele mesmo é. (1994, p. 18-19).

O estrangeiro, portanto, para Kristeva, não é refratário ao contato com o Outro, com aquele que está inserido em um contexto. Pelo contrário, ele participa dos encontros para tentar “ser um deles” de modo frenético sem, contudo, deixar sua identidade estrangeira. Sua busca é necessariamente infrutífera, pois integrar-se significa deixar de ser estrangeiro. Os encontros, então, são apenas momentos em que o estrangeiro e o não-estrangeiro se tocam, se esbarram, passam um pelo outro e continuam seus caminhos, “atravessam-se”, para recuperar o verbo de Kristeva.

A partir dessa compreensão do estrangeiro vemos que o viajante, para Lapouge, na qualidade daquele que busca os encontros com o Outro, tem como meta a viagem total, que implica no abandono da condição estrangeira. Para o escritor francês, a “viagem absoluta” era uma expectativa expressa no *Dicionário dos apaixonados pelo Brasil*:

Acho que um dia vai acontecer. Se acontecer, terei feito uma viagem verdadeira. A viagem absoluta. Não uma dessas viagens mal-acabadas que nos arrastam durante quinze dias de cidade em cidade, xeretando um país ao invés de entrar a fundo nele. Uma viagem verdadeira que me permitirá fazer parte do lugar que estarei visitando. Como se a passarela invisível que liga um país ao outro, uma existência à outra, o verdadeiro ao falso, o amanhã à véspera, repentinamente se abraisse para me deixar passar, ultrapassar o limite⁴. (2011, p. 556).

³ Du lat. class. *extraneus* « du dehors, extérieur; qui n'est pas de la famille, du pays, étranger ». (CNRTL)

⁴ Je crois qu'un jour ça arrivera. Si ça arrive, j'aurai fait un voyage véritable. Le voyage absolu. Pas un de ces

A ideia de “fazer parte” do espaço implica inserir-se nele, ou seja, deixar de ser estrangeiro para se tornar um local, alguém pertencente ao lugar. A viagem, portanto, para Lapouge, deixa de ser associada ao deslocamento e passa a ser compreendida como uma forma de se fixar a um espaço, a uma cultura, a pessoas, num encontro total, fusional. Em outras palavras, a viagem se torna um conhecimento profundo, intrinsecamente associado a uma vivência.

A leitura de outras obras de Lapouge evidencia que o *Dicionário dos apaixonados pelo Brasil* funciona como um laboratório de experimentação de ideias literárias em formato curto, nos pequenos textos que compõem os verbetes. No romance *Noites tranquilas em Belém*, de 2015, portanto quatro anos posterior ao *Dicionário*, encontramos não só elementos da paisagem de Belém que haviam aparecido na obra de 2011, como as chuvas ao final da tarde, mas também a compreensão da viagem enquanto encontro, de onde extraímos as passagens citadas. Nesse mesmo verbete, em que detalha sua concepção, Lapouge rememora uma situação particular:

Uma vez o sonho quase se realizou. Vi meu destino passar na minha frente. Quase pude tocá-lo. Quase pude entrar nele. Estava bem diante de meus olhos. Era como uma pessoa que passa do outro lado de um vidro transparente. Foi também no Brasil. Em São Paulo, no corredor de um grande prédio. Eu estava no térreo. Estava esperando o elevador. Ele chegou, com meu destino dentro. Umas dez pessoas desceram. Vi uma mulher com seu filho, um menino de oito, dez anos, carinha boa. Esse menino pulou nos meus braços e me disse: “Ah, papai!”. Comecei a gaguejar. A mulher explicou calmamente ao moleque que eu não era o pai dele, que ele se confundiu. Hesitei. Por que ela não queria reconhecer que eu era o pai? E se, pelo menos uma vez, eu contradissesse minha mulher, se confirmasse para aquele menino que era o pai dele? Mas tive medo das complicações. É, foi assim que estive a dois passos de ser o pai daquele menino desconhecido e, de quebra, o marido da mulher, mas a gente sempre acaba sendo tímido demais⁵. (2011, p. 557-558).

A anedota relatada acima, no *Dicionário*, figura como exemplo da possibilidade de realização da viagem absoluta. Estrangeiro francês na capital paulista, aos olhos do menino,

voyages handicapés qui nous traînent pendant quinze jours de ville en ville, en écorniflant un pays au lieu de tomber au fond de lui. Un vrai voyage qui me permettrait de faire partie du coin que je visite. Comme si la passerelle invisible qui relie les pays aux pays, les existences aux existences, le vrai au faux, le demain à la veille s’abaissait soudain pour me permettre d’entrer, de franchir le seuil.

⁵ Une fois, le songe a manqué de se réaliser. J’ai vu mon destin passer devant moi. J’aurais pu le toucher. J’aurais pu monter dedans. Il était sous mes yeux. Il était comme une personne qui défile de l’autre côté d’une vitre transparente. C’était au Brésil encore. À São Paulo, dans le hall d’un grand immeuble. J’étais au rez-de-chaussée. J’attendais l’ascenseur. Celui-ci est arrivé. Il y avait mon destin dedans. Une dizaine de personnes en descendirent. J’ai vu une dame avec son enfant, un enfant de huit ans, de dix ans, bonne tête. Cet enfant me saute dans les bras et me dit : « Ah papai ! » Je bredouille. La femme explique posément au gosse que je ne suis pas son père, qu’il se trompe. J’hésite. Pourquoi ne veut-elle pas reconnaître que je suis le père ? Et si, pour une fois, je contredissais ma femme, si je confirmais à cet enfant que je suis son père ? Mais je crains des complications. Oui. C’est ainsi que j’ai été à deux doigts d’être le père de cet enfant inconnu et, dans la foulée, le mari de la femme, mais on est toujours trop timide.

Lapouge teria podido vivenciar, pelo menos por alguns segundos, uma outra vida, a de pai daquele pequeno desconhecido, a vida de um homem, talvez paulista ou francês mesmo, que morava na cidade e por alguma razão estaria naquele prédio, que seria casado com aquela mulher.

Em *Noites tranquilas em Belém*, contudo, a timidez que falou mais alto em São Paulo foi deixada de lado e uma anedota ilustrativa presente no livro de 2011 se torna todo o enredo de um romance sobre a busca pela viagem absoluta, pela vivência de uma outra vida.

O enredo se inicia pela resposta que Lapouge gostaria de ter dado ao menino, em São Paulo, e que é posta na palavra mágica proferida pelo narrador de *Noites tranquilas*, um francês em viagem a Belém que, ao ser confundido por um garoto belenense, num prédio na capital paraense, diz: “Eu tinha dito ‘sim’ e, a partir de então, minha vida mudou muito. A esse respeito, queria fazer uma observação: as palavras se atrapalham na língua ou entre os dentes, e dá um trabalho enorme colocar tudo no lugar” (LAPOUGE, 2020, p. 7).

Diferentemente do ocorrido em São Paulo, quando Lapouge não fez mais do que gaguejar diante do menino e de seu “destino”, o narrador do romance conseguiu dizer sim à oportunidade de realizar uma viagem absoluta, de vivenciar uma outra vida, a de pai de um pequeno belenense, a vida de um cidadão cuja existência inteira estava por descobrir. No romance, o narrador descreve a situação decisiva como segue:

Dessa vez, eu tinha dito “sim”. Não por mérito meu. O garoto não me deu escolha. Assim que as portas do elevador se abriram, ele gritou: “Papai! Papai! Você voltou. Ai! Você voltou. Mas não é possível, não!” [...]. Eis como tudo se articulou. Um pouco por minha culpa também, por causa dessa ideia de que ser alguém se tornou cansativo quando esse processo dura; e depois, porque as coisas na vida se desencadeiam, e não temos escolhas. [...]. Eu me dizia, na verdade, que era uma ocasião única [...]. (LAPOUGE, 2020, p. 18-19).

A “ocasião única” é agarrada pelo narrador e tem início a narrativa, concretizando, pela escrita, ao mesmo tempo, a viagem absoluta lapougeana e o ideal baudelairiano⁶ expresso em “As Janelas”, publicado no *Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* (1869). Nesse poema em prosa, o eu-lírico observa as janelas fechadas das casas, o que desperta o questionamento sobre as realidades por elas escondidas. O eu-lírico avista uma moradora, “uma mulher madura, já enrugada, pobre, sempre curvada sobre alguma coisa, e que não sai nunca” (BAUDELAIRE, 1995, p. 115). Ele então reconstrói a história dessa senhora com aparência sofrida, “ou melhor, sua lenda, que às vezes, chorando, conto para mim mesmo” (1995, p. 115). O eu-lírico do poema explica que não somente construiria uma história, mas seria tão preciso e intenso a ponto de sentir o viver do outro, como ele mesmo declara: “E vou me deitar orgulhoso de ter vivido e sofrido na pele de outros que não eu” (BAUDELAIRE, 1995, p. 115). Com sua imaginação, o eu-lírico vive outras vidas a partir de uma imagem que revela um fragmento de vida e, com isso multiplica suas experiências, amplifica suas vivências.

⁶ A presença de Baudelaire, seus temas e seus escritos, na obra de Gilles Lapouge é abordada em “Um Rio de Janeiro feérico e decadente” (BRANDINI, 2018, p. 30-38).

Tal como o eu-lírico baudelairiano, o narrador de *Noites tranquilas* entrevê toda uma vida pela janela que a confusão do menino lhe abre. Refletindo sobre a possibilidade de tentar ser Luís Carlos, o belenense pai do menino Ricardo, o narrador pondera:

Meu objetivo era convencer-me de que viver em Valparaíso ou em Pequim, em Monrovia ou em Luxor e viver em Digne, na cidade de meu nascimento e cidade da minha morte, é um pouco a mesma coisa. Em Belém, tinha encontrado um lugar conveniente. (LAPOUGE, 2020, p. 13).

A capital do Pará, assim como qualquer outra cidade do mundo, constitui-se como cenário para a viagem absoluta, uma vez que todo espaço pode proporcionar vivências únicas ao viajante. Estas são buscadas pelo narrador do mesmo modo que o *flâneur* de Baudelaire no poema em prosa “As multidões”:

O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, quando lhe agrada, ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que buscam um corpo, ele entra, se quiser, na personagem de alguém. Só para ele tudo está disponível; e se certos lugares lhe parecem vedados, é que não merecem, a seus olhos, receber uma visita. (BAUDELAIRE, 1995, p. 41).

O poeta procura outras vidas para viver errando, flanando pela cidade, espaço que oferece a oportunidade do encontro com o Outro. No romance, Belém é a cidade “conveniente”, escolhida para essa experiência. Nela o narrador procura se integrar ao ritmo e à população ao cumprimentar “as pessoas que não conhecia, que nunca [tinha] visto” (2020, p. 13). Com isso, busca imergir naquele espaço a ponto de “ser invisível” (LAPOUGE, 2011, p. 555). O narrador, um viajante francês, ao invés de se deslocar de cidade em cidade, decide parar em Belém e vivenciar uma outra vida.

Reflete sobre esses movimentos Francesco Careri em *Caminhar e Parar* (2017), obra em que estabelece relações entre as viagens, as navegações e o estado de deriva. Careri se refere a se perder no percurso, pois desta forma o viajante porta “consigo o tema do encontro com o Outro, [sendo] estrangeiro e a encontrar outros estrangeiros – é este que talvez [...] pareça ser hoje – o aspecto mais atual da errância” (2017, p. 16). Decidindo tentar se tornar Luís Carlos, o narrador-viajante para em Belém e vai ao encontro do Outro como se paradoxalmente estivesse à deriva, perambulando guiado pelo acaso, familiarizando-se com tudo o que compõe a cidade:

Habitava-me, ou melhor, habituava as pessoas a mim, habituava as ruas a mim, as fachadas das casas deterioradas, os palácios, as árvores, os anos, as flores. Introduzia-me na cidade a passos leves, a passos silenciosos, a passos perdidos. [...] Tornava-me *couleur de muraille*, como se diz na França, fundia-me na paisagem, na cidade e de que cor? Cor de árvore ou cor de morte? Cor de luas e de noites? Dava uma de camaleão. (LAPOUGE, 2020, p. 60-61).

O narrador tenta fazer parte da paisagem da cidade, adquirindo suas características, suas cores, como um camaleão. Para tanto, ele aplica o método de apropriação do espaço, fazendo da cidade e de tudo o que a compõe o seu lar, ao modo do *flâneur*.

Flâneries belenenses

A presença da geografia belenense é fundamental no romance e ricamente descrita, o que aproxima a narrativa dos relatos dos viajantes franceses que pelo Brasil andaram desde os tempos da colonização. Nesse sentido, Lapouge insere seu narrador na vasta tradição de viajantes que tematizaram a flora, a fauna e as gentes brasileiras em suas obras, tão importantes para a própria reflexão dos intelectuais brasileiros sobre o país (BROCA, 1956; CARELLI, 1994, RIVAS, 2005).

Mais especificamente no que se refere à economia narrativa, o narrador, em sua tentativa de se tornar Luís Carlos, lança mão da *flânerie* nos moldes baudelairianos como método de aquisição das vivências necessárias para viver a vida do Outro. Quando nos debruçamos sobre a etimologia, vemos que o termo *flâneur* surgiu em 1585 para significar “uma pessoa que passeia” pela cidade ou aquele “que gosta de não fazer nada”, como consta no dicionário etimológico do CNRTL. Já o termo *flânerie*, ainda de acordo com o CNRTL, significa “ação de flunar”, “caminhada deambulante”, “ação ou hábito de preguiçar, de agir com lentidão ou brandura”.

A relação estreita entre as ruas da cidade e o *flâneur* é explicitada por Walter Benjamin em seu ensaio “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, escrito inacabado dos anos 1938-1939. Nele o autor explica que o *flâneur*, além de conhecer as ruas, “precisa do espaço livre e não quer perder sua privacidade” (1989, p. 50), por isso não se permite ser engolido pela multidão. Benjamin ainda afirma:

Este é, por assim dizer, o derradeiro refúgio do *flâneur*. Se, no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora [refere-se às galerias urbanas] são esses interiores que se transformaram em ruas, e, através do labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano (1989, p. 51).

As ruas, para o *flâneur* benjaminiano, são vistas como espaços da intimidade intercambiáveis com as galerias urbanas, ou passagens, para empregarmos o termo caro ao autor. O *flâneur*, como vemos na citação acima, interage com a cidade e com o que a compõe, fundindo-se com a cidade a fim de vivenciar o que está a sua volta. A multidão, nesse quadro, entra como elemento constitutivo da paisagem urbana e o *flâneur* é aquele que a admira e a desposa.

Para Edmund White, em sua obra *O Flâneur*, este “é um parisiense em busca de um momento íntimo, e não de uma aula, sendo que se as maravilhas, por um lado, podem ser edificantes, por outro não chegam a dar arrepios no observador” (2001, p. 55). Ou seja, esse momento íntimo que visa o *flâneur* pode ser interpretado como algo que o toca, e a ele só, em meio à multidão; não necessariamente um evento grandioso, mas que provoca uma sensação que somente poderia atingir alguém que estivesse aberto a recebê-la. Assim como uma maravilha pode impressionar um *flâneur*, talvez a mesma não cause efeito idêntico no outro, e por conta disso, White, apoiado em Benjamin, afirma que “o *flâneur* procura experiência, não conhecimento. [Mesmo que] grande parte da experiência acab[e] sendo interpretada

como – e substituída por – conhecimento, mas para o *flâneur*, a experiência permanece de alguma forma pura, inútil, em estado bruto” (WHITE, 2001, p. 56).

Como lemos na citação de White, há uma diferença entre as palavras “experiência” e “conhecimento”, sendo a primeira associada ao *flâneur*, referente a um “estado bruto”. Benjamin estabelece essa distinção, porém com o emprego de outros termos: “vivência” para o que White chama de “experiência” e “experiência” para o que o crítico estadunidense nomeia como “conhecimento”.

Benjamin distingue a experiência da vivência, o que nos é caro para a leitura de *Noites tranquilas*. O intelectual alemão explica que existem duas maneiras de adquirir conhecimento, sendo que a primeira se dá por meio da experiência (*Erfahrung*) transmitida de geração em geração, como uma tradição, pois se trata de uma forma de comunicar ou ensinar os mais jovens. Em outros termos, como diz Benjamin em “Experiência e Pobreza”, ensaio presente no livro *Magia e Técnica, Arte e Política* (1987), a transmissão da experiência acontece “De forma concisa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos” (1987, p. 114). Com isso compreendemos que a experiência, para Benjamin, refere-se ao conhecimento adquirido por meio do que se aprendeu ao longo da vida e que pode ser transmitido a outros.

A segunda maneira de se adquirir conhecimento atende pela palavra vivência (*Erlebnis*), para Benjamin, e se associa perfeitamente à compreensão do *flâneur*, visto que se trata de:

Experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social. (1987, p. 9).

Ou seja, a vivência, ao contrário da experiência, encontra-se primeiramente no âmbito individual e, posteriormente, passa a integrar uma memória comum. Em princípio ela não tem a capacidade de criar raízes profundas no campo da memória, a não ser num processo de reconstrução, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1987, p. 15). Esta concepção de vivência implica o conhecimento em “estado bruto” (WHITE, 2001, p. 56), ou seja, aquele que não é modificado ao ser recebido pelo *flâneur*. Este pode apenas demonstrar o modo como foi impactado, contudo não consegue transmitir essa vivência para o outro, visto que o fato aconteceu apenas no campo individual, íntimo.

Percebemos a presença da *Erlebnis* em *Noites tranquilas* quando o narrador reconstrói um dos momentos em que está em processo de tentar (re)conhecer a si mesmo enquanto Luís Carlos. A esta altura, ele já está integrado à família, mas longe de estar confortável em sua nova identidade. O belenense é casado com Maria de Lourdes e descobre que há muitas brigas entre eles. Em dado momento, desabafa:

Todos os caminhos que levavam a mim estavam bloqueados ou tão intrincados que desapareceria em seus labirintos. Era por isso que aquelas brigas eram úteis

para mim. Abriam-me portas. Serviam-me de bússola para explorar essa “*no man’s land*” em que tinha me transformado, depois que o pequeno Ricardo me encontrara. Infiltrava-me em direção a mim mesmo em silêncio e quando estiver bem próximo, rapidamente, vou me agarrar com unhas e dentes. Juntando todas as lembranças que Maria de Lourdes me fornecia, esboçava meu retrato falado, como diziam os policiais franceses. Meu rosto saía da sombra (LAPOUGE, 2020, p. 50).

Como o narrador não poderia perguntar à esposa sobre “sua própria personalidade”, o mais novo Luís Carlos precisaria aprender sobre si por meio dos fragmentos recebidos de conversas ou até mesmo de discussões que tinha com Maria de Lourdes, como vimos na citação acima. Em seu percurso rumo ao belenense pai de Ricardo, o narrador não dispunha de mapas, mas de parcas “bússolas” que surgiam do contato com aqueles que faziam parte da vida do personagem. Esse método de conhecimento por meio da observação, “infiltrando-se em direção a si mesmo em silêncio”, encaminhou-o à *Erlebnis*, uma vez que aprender sobre aquele que buscava se tornar o levou à experiência adquirida por meio da vivência. O narrador não teve nenhuma informação prévia sobre Luís Carlos, mas com o convívio junto a seus familiares e amigos aconteceram o aprendizado e “uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória” (BENJAMIN, 1987, p. 9). Parte de sua identidade se desenhou como um “retrato falado”, isto é, por meio das vozes e das memórias dos outros, vividas, vivenciadas.

O processo de caminhar e parar em busca das vivências do personagem paraense praticado pelo francês permite a compreensão de que o percurso realizado pode ser lido como uma estadia numa trajetória de viajante que visa a explorar e apreciar a viagem-encontro no norte do Brasil, como antes tantos franceses fizeram, inserindo-se, o narrador, na tradição de viajantes que se inicia no século XVI, quando aportaram nas terras brasileiras os primeiros colonizadores.

O narrador francês, no romance de Lapouge, tenta realizar a migração de sua cultura para a belenense, tornando as suas experiências da viagem sólidas e profundas a ponto de inscrevê-las em sua identidade. Para tanto, ele lança mão da *flânerie* como método de aquisição de vivências com o anseio de se tornar mais Luís Carlos a cada dia, isto é, a viagem-encontro do narrador não se limita à estrutura física das regiões envolvidas, mas engloba o seu eu, migrando entre o francês e um paraense, na tentativa de realização da viagem absoluta.

Esse processo de migração de identidades dá corpo ao romance e o aprendizado do narrador para se tornar Luís Carlos ocorre por fragmentos, pelas vozes dos outros, como vimos, mas também pela apreensão dos espaços belenenses. A importância de estabelecer um contato constantemente reiterado com o lugar em que se situa permite ao francês descobrir o perfil cultural da cidade, compondo a memória de Luís Carlos. Vagar por Belém fornece ao narrador vivências do espaço, como vemos nas percepções dos resquícios históricos, resgatando, assim, a própria presença europeia, como o trecho a seguir demonstra:

As pequenas ruas vetustas que pegava, por cautela, eram mais bonitas do que as amplas alamedas modernas. Atravessava o bairro histórico de Belém. Nunca tinha visto nada tão elegante quanto aquelas casas gastas e suas fachadas. Não eram palácios que eu encontrava pelo caminho. Eram séculos, dois ou três. Os azulejos azuis e brancos estavam amarelos. Grandes trepadeiras saíam dos muros entumecidos, muros dilacerados, e saíram também pelas janelas como veias e artérias (LAPOUGE, 2020, p. 67).

A exploração dos espaços se dá pelas pequenas ruas, ricas de história. Belém foi uma das principais cidades portuárias administradas por Portugal na época da colonização. Em razão disso, a identidade arquitetônica portuguesa deixou suas marcas na capital paraense. As casas a que o narrador se refere exibem os fragmentos da presença portuguesa que resiste até os dias atuais, como os “azulejos azuis e brancos” que, por conta do tempo, foram ficando amarelados. Ele vê na arquitetura do bairro os sinais dos séculos que passaram por ali e personifica as construções, atribuindo-lhes características corpóreas. A cidade se torna, então, mais uma voz a oferecer ao francês vivências de Luís Carlos, habitante daquele espaço.

O delineamento do espaço belenense ocorre por meio das ruas, que têm papel importante no romance em razão da *flânerie* do narrador. Com essa prática, ele não apenas desenvolve um discernimento da capital paraense, como também descreve ao leitor as características das ruas, a presença constante da chuva todos os dias e o calor intenso, intrínsecos à realidade da cidade. Nos termos do narrador:

O final do dia estava a caminho. As ruas se tornavam vermelhas. Patinávamos na lama, pois nesta região, chove o tempo todo, e a chuva é um inferno! Você constrói sua casa de manhã. Ela está enferrujada quando o sol se põe, principalmente no verão, porque na linha do Equador, nesta época do ano, é como se você tivesse substituído o lugar por uma chuva (LAPOUGE, 2020, p. 28).

A frequência das chuvas, importante característica regional associada ao calor intenso, faz parte da paisagem urbana belenense e integra a vivência do narrador. Este caracteriza a chuva como “um inferno”, algo que corrói a estrutura da casa, uma verdadeira inimiga do homem. Caminhar pelas ruas se torna difícil por causa da lama provocada pela chuva. Em suma, esta torna a cidade inóspita e chega até mesmo a tomar o seu lugar, consumindo a cidade e fazendo-a desaparecer, “como se você tivesse substituído o lugar por uma chuva”.

Novamente encontramos no *Dicionário dos apaixonados pelo Brasil* uma pré-escrita desse trecho do romance, no verbete “Chuvas de Belém”. Nele, Lapouge conta como conheceu a expressão “depois da chuva”, frase comum entre os paraenses, pois alude a encontros após o horário da chuva que ocorre diariamente na cidade. Para compreender o sentido da expressão, o autor relata que passou a observar a chuva em cada um de seus momentos, até marcar um encontro com uma mulher “depois da chuva”, sem, contudo, encontrá-la, como podemos ver a seguir:

Dediquei longas horas para compreender o mecanismo das chuvas e categorizá-las, como classificamos os animais em herbívoros, resiníferos e ungulados. Esse tempo não havia sido de todo perdido porque fiz progressos em matéria de

chuva. Quando prestamos bastante atenção às chuvas, percebemos que há de todos os tipos. Por exemplo, elas são de cores diferentes. Eu também me divertia em matar o tempo, que não passava muito rápido debaixo das minhas palmeiras, mangueiras ou castanheiras do Pará, determinando a idade das chuvas. Preferia as antigas e mesmo as *démodées*. Numa tarde, eu me perdi em uma tempestade da era barroca. Não esquecia aquela jovem. Cada nuvem era uma promessa. Percorria as chuvas como percorria os campos divagando e a jovem não morava em nenhuma delas. Na minha confusão, imaginei que ela havia notado minhas manobras e que me espiava de longe. Talvez ela estivesse zombando de mim com suas amigas amazonenses e jovens pré-colombianos.⁷ (2011, p. 141).

Ao observar as chuvas, Lapouge demonstra de modo lírico suas fases, suas eras, até que elas se tornam espaços por onde ele flana, à procura da mulher com quem marcou um encontro. As chuvas são um mundo à parte, dotadas de temporalidade e espacialidade, por onde o autor perambula sem bússola, nem rumo, sob o olhar zombeteiro de alguma mulher.

No romance, além de andar por Belém vivenciando suas ruas e suas chuvas, o narrador também flana à noite, seu momento de maior interação com a cidade. A importância da noite para a composição do enredo é presente desde o título da obra, *Noites tranquilas em Belém*. Ao refletirmos sobre a noite, temos, inicialmente, uma concepção cristã, com a divisão do dia e da noite, quando Deus ordena luz à terra que era “sem forma e vazia”, presente em *Gênesis*. Por outro lado, também se vê na dualidade dia/ noite uma relação entre o bem e mal: aquele que é bom está coberto de luz e o mau vive nas trevas, oculto, como explica Al Alvarez em sua obra *Noite* (1996).

Apesar das diferentes interpretações da noite, elas estão interligadas. Alvarez, em seu estudo, faz uma análise da diversidade de noites que existem, abarcando tanto aquelas que nos rodeiam, quanto as que há dentro que cada indivíduo, nos aspectos “literal e metafórico”, nos termos do autor. Ele destaca que na noite sempre existirá algo de “sombrio em todos os sentidos” e mesmo que haja a presença de luz pelas ruas ou o luar, “nunca [poderemos] eliminar a suspeita primitiva de que os notívagos não têm boas intenções. Eles trabalham sob o manto da escuridão porque o que fazem não pode ser submetido ao escrutínio do dia” (1996, p. 11-12).

Já Baudelaire, no poema em prosa “Crepúsculo da Tarde”, estabelece uma relação amorosa com a noite, sem deixar de lado as benesses que as trevas oferecem, como podemos ver:

Ah noite! Ah refrescantes trevas! Sois para mim o sinal de uma festa interior, o livramento de uma angústia! Na solidão das planícies, nos labirintos pedregosos de uma capital, fulgor das estrelas, explosão de lanternas, sois o fogo de artifício da deusa Liberdade! (1995, p.73).

⁷ J'ai consacré de longues heures à comprendre la mécanique des pluies et à les ranger en catégories, comme on classe les herbacées, les résineux ou les ongulés. Ce temps n'était pas tout à fait perdu car j'ai fait des progrès en pluie. Quand on porte beaucoup d'attention aux pluies, on s'aperçoit qu'il en est de toutes sortes. Par exemple, elles sont de différentes couleurs. Je me suis également amusé, pour tuer le temps qui ne passait pas vite sous mes palmiers, mes manguiers ou mes noyers du Pará, à déterminer l'âge des pluies. Je préférerais les anciennes et même les démodées. Un après-midi, je me suis égaré dans une tempête de l'âge baroque. Je n'oubliais pas la jeune fille. Chaque nuage m'était promesse. Je battais les pluies comme on bat la campagne et la jeune fille ne résidait dans aucune. Dans mon désarroi, j'ai imaginé qu'elle avait repéré mes manèges et qu'elle m'épiait de loin. Peut-être se moquait-elle de moi avec des copines amazoniennes et des jeunes précolombiens.

Para o poeta-*flâneur*, a noite representa a “deusa Liberdade”, ou seja, na escuridão, longe dos olhares das pessoas, quando está só, ele se sente liberto da angústia. Concluímos que, para além da dicotomia “bem *versus* mal”, na visão de Baudelaire, que também busca vivências nas ruas de Paris, a *flânerie* noturna, à luz das estrelas e das lanternas ao invés de sob a claridade do sol, mostra-se mais propícia para as expansões da alma, para a “festa interior”.

Trazendo essas considerações para o romance de Gilles Lapouge, vemos que o narrador utiliza a noite para se encontrar em si mesmo, refletindo sobre o que vivenciou ao longo do dia, questionando as impressões que recolheu e a decisão de tentar se tornar um outro. A noite se torna um refúgio onde o narrador consegue tirar a máscara que procura colar sobre sua identidade estrangeira, do mesmo modo como se dá com os notívagos mencionados por Alvarez, que não fazem nada que possa ser exposto à claridade da opinião pública, e com o poeta-*flâneur* baudelaireano, que encontra na escuridão os fogos de artifício perfeitos para uma festa interior. Sendo assim, a noite oferece ao narrador do romance, como ao notívago e ao *flâneur*, a liberdade que a luz do dia recusa, visto que à noite não há os olhares julgadores. No romance todo, o francês evidencia seu encanto pela noite e seu propósito em meio à escuridão, como vemos no trecho abaixo:

Bela noite e noite misericordiosa. Já era hora. [...] Enrolava-me na noite. Escondia-me nos esconderijos da noite. [...]. Acho que a gente é um pouco negligente com a noite. A gente a deixa de lado. Cada vez que se pode ficar sem ela, a gente a evita. A gente não quer conhecer senão o dia. Mas, no momento, teria gostado bastante de ter uma pequena carta geográfica da noite, como em determinados dias, [...], uma bússola especial e feita, especialmente, para a gente se virar no escuro, e ninguém, ninguém mesmo, nem uma mão amiga (LAPOUGE, 2020, p. 43; 45; 47).

O narrador encontra refúgio na noite, porém se queixa da ausência de um guia para andar na escuridão, lamentando não ter nem bússola, nem mapa. Mesmo sem direção determinada, prefere a fuga da agitação diurna para explorar a geografia da noite, desconhecida, pois, como escreve, “Acho que a gente é um pouco negligente com a noite”. A busca pela escuridão nos mostra de maneira mais evidente o caráter viajante e explorador do narrador francês, pois em suas *flâneries* noturnas ele deseja ter os instrumentos de localização (mapa, bússola) para melhor descobrir essa nova cidade, Belém noturna. Como o poeta-*flâneur* de Baudelaire, o narrador também se sente mais à vontade para, notívago, vivenciar a liberdade das ruas da cidade à noite.

Além de refúgio para reflexão, o narrador se serve da noite para fugir dos possíveis olhares desconfiados da farsa em que está vivendo, pois o francês

[...] tinha a impressão, talvez infundada, de que certos vizinhos [o] olhavam de um jeito estranho. Não diziam nada. Detinham-se no meu queixo, nos meus olhos, nas minhas sobrelhas ou sei lá o quê, para procurar a fisionomia, como se eu não tivesse mais fisionomia. Será que estavam com a pulga atrás da orelha? Evitava sair em pleno dia. Procurava dias “picados”. Passeava de manhã, ou então, no fim do dia (LAPOUGE, 2020, p. 43).

Em diversos outros momentos o narrador sente medo de ser desmascarado. Por isso, passa a andar pela cidade pela manhã, cedinho, ou durante a noite, às escondidas, sempre por ruelas, para não encontrar nenhum conhecido de Luís Carlos e talvez ser descoberto. De maneira geral, a noite se torna aliada de sua exploração de Belém e de tudo o que estava vivenciando. É nessas *flâneries* pela noite que o narrador pode obter mais traços da personalidade do personagem que ele busca ser, auxiliando, assim, o leitor a compreender as diferenças de identidade entre o francês e Luís Carlos, como podemos ver no trecho a seguir:

Eu não tinha lembranças. Dia e noite, eu as fabricava. Há seis meses, há oito meses, depois que voltei da Guiana, acelerei o processo. Uma porção de gente tinha colocado na minha cabeça sua pequena colheita. O padre Vieira, o Ricardo e seu bando de moleques, mas também o guarda florestal tão robusto cujo nome eu esquecia, o Gordinho e o Marcelo e os outros empregados da peixaria, a dona da mercearia da rua Getúlio Vargas, e Graça e a própria Maria de Lourdes, todos investiram para me passar pequenos pedaços arrancados dos dias antigos, e eu começava a fazer uma ideia de mim (LAPOUGE, 2020, p. 80).

O narrador consegue, recolhendo informações aqui, ali, acolá, com um, com outro, reconstruir as memórias de Luís Carlos, segundo as declarações de cada indivíduo que passou por seu caminho. Passados oito meses de contato direto com os familiares e amigos do belenense, o narrador ainda tinha problemas em delinear quem estava buscando ser. Consequentemente, o medo de ser descoberto ainda estava presente, o que o fazia procurar a noite para se proteger.

A distância entre as identidades francesa e belenense nunca será percorrida até o fim, por mais que o narrador caminhe, explore, ande, flane pelas ruas de Belém. O narrador, descrevendo sua estratégia de apreensão de vivências, escreve, ainda no início de sua jornada:

Era esta tática que vinha aplicando fazia uma semana em Belém do Pará. Vaguei pelas suas ruas, flanei pelos seus parques, à noite, como eu geralmente flano no jardim de Luxemburgo, sem me apressar, sem olhar muitas coisas, me esforçando mesmo a me entediar, sem preocupações e sem propósito, de maneira que faça eu mesmo acreditar que eu estava na cidade, na cidade onde eu nasci e onde eu terei de morrer ⁸ (LAPOUGE, 2015, p. 17).

A *flânerie* pelas ruas de Belém repetia a *flânerie* habitual praticada pelo narrador em Paris, no jardim de Luxemburgo. Na cidade brasileira, ele reproduzia seu hábito de francês, onde ele não era estrangeiro, na tentativa de ser Luís Carlos. Mas o personagem belenense tinha o hábito de flunar pela cidade? Com esse gesto, não estaria sendo o narrador apenas ele mesmo,

⁸ C'est cette tactique que j'avais appliquée depuis une semaine à Belém do Pará. Je m'étais baladé dans ses rues, j'avais flâné dans ses parcs, le soir, comme je flâne généralement dans le jardin du Luxembourg, sans me presser, sans regarder grand-chose, en m'efforçant même de m'ennuyer, sans souci et sans projet, de manière à me faire croire à moi-même que j'étais dans ma ville, dans la ville où j'étais né et où j'aurai à mourir.

[Esta tradução é de nossa responsabilidade, uma vez que a tradutora da obra traduziu "j'avais flâné" como "andei", suprimindo, assim, todo o significado que o verbo "flâner" carrega. "Je flâne" poderia ser traduzido como "eu flano", no lugar de "eu ando", pois o verbo *flâner* foi traduzido em português como "flanar" e está presente, por exemplo, no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2001, p. 1354).]

só que deslocado de seu espaço natural? Um Luís Carlos *flâneur* seria um oxímoro ambulante. A cidade onde o narrador nasceu, Digne-les-Bains, na França, nunca seria aquela onde ele teria de morrer, Belém do Pará, pois o viajante, neste romance, nunca chegará a se tornar um cidadão local, a fusão completa nunca se realiza; pelo contrário, é com a dissociação entre ambos, quando o narrador vai ao enterro de Luís Carlos, que a narrativa termina.

O ideal de viagem absoluta de Gilles Lapouge não passa de uma tentativa em *Noites tranquilas em Belém*. Paradoxalmente, uma tentativa que não é totalmente frustrada, uma vez que, pelas vias da ficção, sob o olhar dos demais personagens, o narrador é, pelo tempo que dura o enredo, o belenense. O caráter estrangeiro do narrador lhe é intrínseco e o romance é uma busca sem fim, uma estrada sem ponto de chegada, uma viagem entre duas cidades – “a cidade onde eu nasci e onde eu terei de morrer” – que nunca termina.

BRANDINI, L. T.; SILVA, B. G. Lapougean flanery in Belém do Pará. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 13, n. 2, p. 56-70, 2021.

Referências

ALVAREZ, A. *Noite: A vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. Tradução de Luiz Bernardo Pericas e Bernardo Pericas Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BAUDELAIRE, C. *O Spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de João Carlos Matias Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRANDINI, L. T. “Um Rio de Janeiro feérico e decadente”. In: *IPOTESI*, Juiz de Fora, v.22, n.1, p. 30-38, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19407>. Acesso em 02 jul. 2021.

BROCA, B. *A Vida Literária no Brasil, 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CARELLI, M. *Culturas Cruzadas: Intercâmbios Culturais entre França e Brasil*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papirus, 1994.

CARERI, F. *Caminhar e Parar*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

ÉTRANGE. In: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/étrange>. Acesso em 09 de jul. de 2021.

FLANAR. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1354.

FLÂNERIE”. In: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/flânerie>. Acesso em 09 de jul. de 2021.

FLÂNEUR. In: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/flâneur>. Acesso em 09 de jul. de 2021.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAPOUGE, G. *Nuits Tranquilles à Belém*. Paris: Arthaud, 2015.

LAPOUGE, G. *Noites Tranquilas em Belém*. Tradução de Martha Cimiterra. Campinas: Pontes, 2020.

LAPOUGE, G. *Dictionnaire Amoureux du Brésil*. Paris: Plon, 2011.

LAPOUGE, G. *Dicionário dos Apaixonados pelo Brasil*. Tradução de Maria Idalina Ferreira Lopes. São Paulo: Amarilys Editora, 2014.

RIVAS, P. *Diálogos Interculturais*. São Paulo: Hucitec, 2005.

WHITE, E. *O Flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. Tradução de Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Recebido em 04/06/2021

Aceito em 02/07/2021

Duas editoras e uma disposição: traduzir a literatura brasileira na França

ADRIANA CLÁUDIA DE SOUSA COSTA *
MARTA PRAGANA DANTAS **

RESUMO: As editoras independentes, traduzindo literaturas ditas menores em um nicho do mercado que não desperta o interesse das editoras pertencentes a grandes grupos, garantem a preservação da bibliodiversidade. Este artigo discute a posição das editoras *Métailié* e *Anacaona* no campo editorial francês, e como as disposições relacionadas à trajetória de suas fundadoras se refletem em suas tomadas de posição. O objetivo é compreender os efeitos daí advindos sobre a inserção da literatura brasileira na França. Partimos de quatro entrevistas que realizamos com as editoras responsáveis por essas duas empresas – as que mais traduzem literatura brasileira na França –, com respaldo na visada teórica da sociologia da tradução (BOURDIEU, 1999 e 2002; CASANOVA, 2002; SAPIRO, 2010).

PALAVRAS-CHAVE: Bourdieu; Campo editorial francês; Editoras independentes; Literatura brasileira; Tradução.

ABSTRACT: Independent publishers, by translating so-called minor literatures into a niche market in which publishers belonging to large groups have no interest, guarantee the preservation of bibliodiversity. This article discusses the position of the publishers *Métailié* and *Anacaona* in the French publishing field, and how the dispositions related to the trajectory of their founders are reflected in their stances. The aim is to understand the effects of this on the insertion of Brazilian literature in France. Based on four interviews we conducted with the editors in charge of these two publishing houses - the ones that most translate Brazilian literature in France -, and on the theoretical approach of the sociology of translation (BOURDIEU, 1999 and 2002; CASANOVA, 2002; SAPIRO, 2010).

KEYWORDS: Bourdieu; French Editorial Field; Independent Publishers, Brazilian Literature; Translation.

* Doutoranda em Literatura, Cultura e Tradução – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal da Paraíba – UFPB – João Pessoa – PB – Brasil. E-mail: adrianacldd@gmail.com

** Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal da Paraíba – UFPB – João Pessoa – PB – Brasil. E-mail: marta.pragana.dantas@academico.ufpb.br

Introdução

Uma coisa é certa: no cerne de todas essas contradições que, finalmente, caracterizam o fenômeno da globalização editorial, encontra-se uma constante que mostra as diversas desigualdades que existem entre os grandes e os pequenos jogadores, a amplitude dessas desigualdades sendo mais ou menos importante segundo se fala do livro de grande consumo comercial ou da obra literária (o que se chama em inglês um “*niche Market*”, no qual se concentram a maioria das atividades dos pequenos jogadores, ou, em outras palavras, para dizê-lo com precisão, as editoras independentes).

(CHARRON, 2019, p.16).

As editoras independentes desempenham um papel fundamental na preservação da bibliodiversidade dos mercados editoriais. Ao contrário das empresas pertencentes a grandes grupos editoriais, essas editoras, em sua maioria de porte pequeno ou médio, possuem uma autonomia – ainda que relativa, pois sujeita a coerções impostas pela estrutura do campo e pela posição que elas mesmas nele ocupam – que lhes permite assumir riscos maiores e, portanto, publicar autores ainda desconhecidos. No âmbito de um grande grupo, as editoras precisam se adequar a metas de lucro estabelecidas a partir de princípios próprios ao modo de gestão empresarial, ao passo que as estruturas independentes quase sempre trabalham com margens de lucro menores e atuam segundo critérios editoriais predominantemente marcados pela subjetividade do editor (suas preferências literárias, suas descobertas, suas redes de relações etc.).

Essa abertura para a novidade literária vem atrelada, na maioria das vezes, à atenção que é dada, nessas estruturas editoriais, à tradução de literaturas estrangeiras diversas daquela oriunda do espaço anglo-americano, que domina, de forma avassaladora, as estatísticas atuais sobre circulação internacional de obras literárias. Isso significa que são essas editoras que garantem a circulação da diversidade literária no mercado internacional do livro, interessando-se por literaturas ditas menores ou periféricas e, com isso, afirmando-se em um nicho do mercado que não interessa às grandes editoras.

No caso das obras literárias brasileiras em circulação na França, tema de nosso interesse neste artigo, é esse nicho de mercado que garante a maior parte das traduções. As razões editoriais atinentes aos dois setores do campo – o dos grandes e o dos pequenos jogadores, para usar os termos de Marc Charron (2019) –, de certa maneira refletem a estrutura, profundamente assimétrica, de um campo editorial que, ao longo das últimas décadas, vem se transformando ao ritmo de fusões, aquisições e formação de grandes conglomerados, no contexto do que se convencionou chamar globalização editorial. Paralelamente a esse fenômeno, persistem com maior ou menor vigor, a depender do contexto nacional, as editoras independentes, a maioria delas de porte pequeno ou médio. No caso da França, elas contam com incentivos do Estado (SAPIRO, 2010, p. 426) para enfrentar em melhores condições um espaço cada vez mais inóspito para os pequenos jogadores.

Olhar de perto o funcionamento das pequenas ou médias estruturas editoriais independentes, observando o perfil de seus/suas fundadore/as, como se dão as escolhas de obras, a visão que têm de seu papel na promoção da literatura brasileira bem como do seu leitorado – essas questões serão colocadas, neste artigo, em relação ao estudo de caso de duas editoras que traduzem a literatura brasileira na França: as editoras *Métailié* e *Anacaona*. A partir de quatro entrevistas por nós realizadas, com intervalos de alguns anos, com suas respectivas fundadoras, procuraremos evidenciar pontos de convergência e de divergência no *modus operandi* de ambas, apoiando-nos na perspectiva teórica da sociologia da tradução, mais precisamente nas reflexões de Pierre Bourdieu (1999 e 2002), Pascale Casanova (2002) e Gisèle Sapiro (2010).

As duas entrevistas com Anne-Marie Métailié, ocorridas na sede de sua editora em Paris, estão separadas por um intervalo de quase dez anos: a primeira se deu em 23/01/2011¹, e a segunda, em 28/08/2020². As entrevistas realizadas com Paula Salnot, proprietária das *Éditions Anacaona*, ocorreram em 23/04/2015 no *Jardin des Plantes*³, em Paris, e em 17/03/2020, via Skype⁴. Esse rico material, colhido em diferentes momentos durante a segunda década do nosso século, constitui uma fonte prolífica para se conhecer a percepção de duas importantes agentes do mercado editorial francês, no que diz respeito à difusão da literatura brasileira.

A discussão que empreendemos está articulada em torno de dois eixos. No primeiro abordamos elementos da trajetória social da fundadora de cada uma das editoras, evidenciando elementos de sua formação escolar, como se tornou editora, os encontros que tiveram influência na decisão de fundar uma editora e de atuar no nicho de tradução da literatura brasileira. No segundo eixo, mostramos a posição das editoras no campo e como as disposições relacionadas à trajetória social de cada uma se refletem em suas tomadas de posição. Nas considerações finais, apontamos para a contribuição que estudos dessa natureza podem dar para a compreensão do *modus operandi* de um setor estratégico no que diz respeito à seleção e divulgação das obras literárias brasileiras na França.

Antes de passarmos ao primeiro tópico, um esclarecimento se impõe. Tendo em vista que a *Éditions Métailié* teve 75% de seu capital comprado em 2009 pelo grupo *Le Seuil/La Martinière*, cabe problematizar a questão de sua autonomia no contexto da discussão aqui

¹ Entrevista concedida a Marta Pragana Dantas como parte de pesquisa sobre a globalização editorial desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB). Entrevista realizada em língua francesa.

² Entrevista concedida a Adriana Cláudia de Sousa Costa, no âmbito de sua pesquisa de campo para o Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB), com bolsa Sanduíche da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) de um ano na França (*Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines*). Entrevista realizada em língua francesa.

³ Entrevista concedida a Marta Pragana Dantas, como parte de sua pesquisa de campo para o Pós-Doutorado realizado na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS/CSE) sobre as traduções da literatura brasileira na França, e para a qual contou com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Entrevista realizada em língua portuguesa.

⁴ Entrevista concedida a Adriana Cláudia de Sousa Costa, no âmbito de sua pesquisa de campo para o Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB), com bolsa Sanduíche da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) de um ano na França (*Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines*). Entrevista realizada em língua portuguesa.

empreendida. Como observa Bourdieu (1999, p. 7), não é fácil avaliar o grau de autonomia de uma editora, sobretudo quando ela pertence a um grupo. Ele sugere que se lance mão de entrevistas e se leve em consideração o máximo de informações disponíveis em fontes documentais. Na entrevista que realizamos com Anne-Marie Métaillé em 2020, perguntamos se ela ainda considerava sua editora independente após a operação de venda, ao que ela respondeu, de forma bastante enfática:

Procurei me apoiar em uma estrutura que pode perenizar meu trabalho, em particular para os autores. E tivemos ofertas, pois somos rentáveis, somos uma editora que funciona bem. Mas eu escolhi um editor, quer dizer, uma casa editorial onde são feitos *livros*, onde não se diz aos editores o que eles devem publicar, como eles devem trabalhar etc. Ao mesmo tempo, como a casa tem quarenta anos, ninguém vai querer me impor o que quer que seja. Eu sou independente! E mais ainda porque não preciso de aporte financeiro do grupo que me comprou. Tenho minha independência financeira e minha independência intelectual absoluta. E editorial também! (Entrevista IV)⁵.

Assim, apoiadas nessa e em outras entrevistas concedidas por Anne-Marie Métaillé, e a partir da observação do modo de funcionamento da empresa, de sua linha editorial e do espaço que ocupa no campo, entendemos que a editora pode ser considerada independente.

Disposições e encontros – tornando-se editoras especializadas na literatura de uma língua “periférica”

Quanto mais periférica é uma língua, quanto menor o seu capital linguístico-literário (CASANOVA, 2002), menos institucionalizado e mais aleatório é o caminho que poderá levar ao exercício de atividades como a de tradutor de obras dessa língua ou de editor que publica essas traduções. Ou seja, menos atração essa língua exerce para recrutar pessoas interessadas em se tornarem profissionais dedicados a difundir obras nela escritas e traduzidas. A escolha do exercício de uma dessas atividades é marcada pelo cruzamento entre as disposições pessoais do agente e os acasos na trajetória de cada um, dentro de um espaço de possíveis (o campo editorial).

No caso do tradutor, as formas de acesso para quem quer trilhar esse caminho são um tanto fechadas e dependem muito mais de características (disposições) pessoais (origem

⁵ As entrevistas estão numeradas de I a IV, conforme a seguir: I - entrevista com Anne-Marie Métaillé realizada em 2011 (ver nota 1); II - entrevista com Paula Salnot realizada em 2015 (ver nota 2); III - entrevista com Anne-Marie Métaillé realizada em 2020 (ver nota 3); IV - entrevista com Paula Salnot realizada em 2020 (ver nota 4). As traduções para o português das citações são todas de nossa lavra.

No original: «*Donc j'ai cherché à m'appuyer sur une structure qui peut pérenniser mon travail, en particulier pour les auteur [auteurs]. Et on a eu des offres, parce qu'on est rentable, on est une maison qui marche bien. Mais j'ai choisi un éditeur, c'est-à-dire une maison où l'on fait des livres, où l'on ne dit pas aux éditeurs ce qu'ils doivent publier, comment ils doivent travailler, etc. Et en même temps, comme la maison a quarante ans, personne ne veut m'imposer quoi que ce soit. Je suis indépendante ! Et d'autant plus que je n'ai pas besoin de l'apport financier du groupe qui m'a rachetée. J'ai mon indépendance financière et j'ai mon indépendance intellectuelle absolue. Et éditoriale aussi!*»

familiar, capital social e escolar) que abrem as portas, quase que “naturalmente”, para a carreira, do que de espaços institucionalizados voltados para a formação profissional dos interessados (cursos, formações em diferentes níveis etc.).

As razões que levam à decisão de se tornar editor de determinada literatura traduzida de uma língua periférica não são muito diferentes. Elas envolvem, por um lado, disposições pessoais que o indivíduo traz consigo e, por outro, o encontro com atores influentes que, pela posição que ocupam no campo, são capazes de interferir no caminho profissional a ser tomado pelo futuro editor. Não é raro, por exemplo, ouvir de editores o relato sobre o papel fundamental que um professor de língua estrangeira, um editor ou um tradutor exerceram na trajetória para se tornarem o que são. Isso se confirma, inclusive, em relação às fundadoras da *Éditions Métailié* e da *Éditions Anacaona*, conforme veremos.

Nas entrevistas que realizamos com Anne-Marie Métailié, fica claro o papel que alguns desses encontros tiveram em sua trajetória, despertando sua curiosidade intelectual pelo Brasil e alimentando seu desejo de fundar uma editora. Nesse sentido, ela explica que o interesse pela língua e pela literatura brasileiras está relacionado com uma professora – Marlyse Meyer –, cujo método de ensino consistia em traduzir Machado de Assis nas aulas:

No início aprendi português na universidade, com Marlyse Meyer. Era uma língua na qual eu me sentia bem e que eu adorava. O método de ensino era um pouco estranho porque, para a língua portuguesa, a gente aprendeu com Machado de Assis, *Dom Casmurro*. A gente leu a obra durante o ano inteiro. Não havia exercícios. E ainda tinha *Marlyse Meyer*, com quem a gente tinha aulas de literatura brasileira. Não era língua portuguesa, era Machado de Assis! E a gente leu até o fim! E eu me apaixonei perdidamente por Machado... (Entrevista III)⁶.

A fundadora da *Métailié* menciona ainda outro importante encontro ocorrido durante sua formação universitária em Letras na *Sorbonne*, quando teve a oportunidade de assistir a seminários e conferências proferidas por Antonio Candido no ano letivo francês 1964-1965. O período em que o crítico literário e sociólogo permaneceu como professor representou, nas palavras de Anne-Marie Métailié, “uma abertura intelectual extraordinária”⁷.

Em sua formação acadêmica, também fez estudos em ciências humanas e sociologia, tendo colaborado com Pierre Bourdieu em pesquisa sobre as funções do editor no campo intelectual francês. Nessa ocasião, ela teve a oportunidade de conhecer Jérôme Lindon, editor da prestigiosa *Éditions de Minuit*, encontro que teve papel determinante em sua decisão de se tornar editora. Em entrevista concedida a Astrid Eliard para o jornal *Le Figaro* (28/07/2008), referindo-se às motivações que a levaram a fundar sua editora, ela afirma que foi decisivo “conhecer Jérôme Lindon, das *Éditions de Minuit*”⁸. E acrescenta:

⁶ No original : « Au départ, j'ai appris le portugais à l'université, avec Marlyse Meyer. C'était une langue dans laquelle je me sentais bien et que j'aimais. La méthode d'enseignement était un peu bizarre parce que, pour la langue portugaise, on a appris avec Machado de Assis, *Dom Casmurro*. On l'a lu pendant toute l'année. C'était pas des exercices. Après il y avait Marlyse Meyer, avec qui on avait des cours de littérature brésilienne. Ce n'était pas de la langue portugaise, c'était Machado de Assis ! Et on l'a lu jusqu'au bout ! Et moi, je suis tombée follement amoureuse de Machado... ».

⁷ No original: “une ouverture intellectuelle extraordinaire”.

⁸ No original: “Ce fut de rencontrer Jérôme Lindon des éditions de Minuit”.

Ele foi meu informante nativo, como dizemos no jargão dos etnólogos, enquanto eu investigava as funções do editor no campo intelectual para o laboratório de Pierre Bourdieu. Jérôme Lindon representou exatamente o que eu esperava do mundo do trabalho: uma profissão onde você pudesse se reconhecer. Eu nunca escrevi meu relatório, mas não importa, eu havia encontrado minha vocação. Assim, mergulhei fundo, com toda a ignorância e sem dinheiro, para publicar ciências humanas⁹. (MÉTAILIÉ, 2008).

Fundada em 1979, a princípio a *Métailié* tinha como objetivo publicar obras de ciências humanas, mas, em poucos anos, tornou-se uma editora de obras literárias traduzidas. Os encontros com atores ligados ao Brasil e em posição influente suscitaram seu interesse tanto por aspectos políticos e sociais do país quanto por sua literatura. A tal ponto que, no início dos anos 1970, conforme narra na entrevista realizada em 2020, ela passou cinco meses viajando pelo país como ativista em uma organização política da extrema esquerda brasileira. E, ao decidir publicar obras literárias em sua editora recém-fundada, iniciou com traduções de autores brasileiros.

Mas, além das incursões de caráter político no Brasil, ela frequentou, no início dos anos 1980, algumas reuniões do encontro de intelectuais que ocorria aos sábados na residência de Plínio Doyle, no Rio de Janeiro. Conhecidos por “sabadoyle”, esses encontros representaram ocasiões de interação da jovem editora, ainda iniciante, com nomes importantes do meio literário nacional, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade. Do escritor mineiro, chegou, inclusive, a publicar nesse mesmo período o livro de contos *Conversation extraordinaire avec une dame de ma connaissance* (1985) / *Contos de aprendiz* (1951).

Em seus primeiros anos de existência, entre 1979 e 1982, a editora publicou cerca de uma quinzena de títulos voltados para as ciências sociais, em grande parte relacionados à América Latina. Nos catálogos da editora, esses títulos estavam distribuídos em três coleções – *De mémoire de l’homme, L’art et la manière* e *Traversées* –, às quais posteriormente foram acrescentadas novas obras e, à exceção da coleção *L’art et la manière*, extinta em 1998, todas permanecem ativas até hoje.

Os primeiros títulos de literatura foram publicados em 1982, com a criação da *Bibliothèque brésilienne*, primeira coleção dedicada à literatura brasileira em uma editora francesa, composta por duas séries: a *Série témoignages* (testemunhos) e a *Série littérature*. Conforme consta no catálogo de 1982, a *Série témoignages* já contava nesse ano com dois títulos: *Les guérilleros sont fatigués*, de Fernando Gabeira, e *Le journal de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus. A *Série littérature* ainda não tinha títulos publicados, mas estava previsto o lançamento de traduções de Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Machado de Assis.

Até 1984, a *Bibliothèque brésilienne* permanecia como única coleção literária na editora. A partir de 1985 começaram a surgir as coleções voltadas para as literaturas de Portugal

⁹ No original: “Il était mon informateur indigène, comme on dit dans le jargon des ethnologues, alors que je menais une enquête sur les fonctions de l’éditeur dans le champ intellectuel pour le laboratoire de Pierre Bourdieu. Jérôme Lindon représentait exactement ce que j’attendais du monde du travail : un métier où l’on pouvait se reconnaître. Je n’ai jamais rédigé mon rapport, mais n’importe, j’avais trouvé ma vocation. J’ai donc plongé dans le grand bain, en toute ignorance et sans argent, pour publier des sciences humaines”.

(*Bibliothèque portugaise*) e da América hispânica (*Bibliothèque hispano-américaine*), abrindo-se para o “Sul”. Desde então, a editora tem ampliado a cada ano a carta geográfica de suas traduções, sempre enfatizando a diversidade da literatura, como a própria Anne-Marie Métaillé descreve na mesma entrevista concedida a Eliard:

Eu falo espanhol, português, italiano, mas um inglês muito pobre. Então, Métaillé é o Sul... com incursões no Grande Norte, na Escócia, com Burnside, na Islândia, com Arnaldur Indridason [...] [É] necessário apostar na diferença. A literatura deve mostrar a diversidade, mostrar que existem alternativas ao mundo que a televisão está construindo para nós (MÉTAILLIÉ, 2008)¹⁰.

Paula Salnot percorre, em certo sentido, um caminho inverso com a *Anacaona*, fundada em 2009: após dez anos publicando traduções de literatura brasileira, descobre o nicho dos ensaios relacionados ao racismo e ao feminismo negro de autoras brasileiras como Djamila Ribeiro e Joyce Berth. Sobre essa mudança no perfil de suas publicações, ela esclarece:

Em 2017/2018, se a gente se encontrasse, eu teria lhe falado: “não, eu só quero publicar ficção”. Porque na verdade eu sempre fui uma grande leitora de ficção. E eu achava que os ensaios e as ciências humanas... eu achava que esses livros eram meio chatos, essas coisas que você lê na universidade... mas bom, só isso. [...] E pouco a pouco, quando eu comecei a me interessar pelo feminismo – e no começo eu pensava que esses livros não iriam me interessar –, realmente pelo feminismo negro... Aí eu me identifiquei mais com o feminismo e decidi publicar esses livros. Então com o primeiro livro da Djamila, eu resolvi fazer uma pequena tiragem, porque justamente eu não sabia se o meu público de ficção ia gostar desses livros. (Entrevista IV).

Com esse recente deslocamento do foco da literatura para as ciências humanas, a editora procura ampliar seu campo de atuação (mantendo a especialidade em obras brasileiras) e, ao mesmo tempo, encontrar uma saída para as dificuldades relacionadas ao trabalho editorial orientado exclusivamente para traduções da literatura de uma língua periférica. Ainda é cedo para se saber como evoluirá essa mudança iniciada há apenas dois anos: se se consolidará e a editora investirá cada vez mais nas ciências humanas (feminismo negro, racismo...), ou se conseguirá equilibrar as publicações nesse novo domínio com as traduções de literatura.

No que diz respeito ao seu percurso acadêmico, Paula Salnot tem formação em “Línguas, literaturas e linguística hispânica e latino-americana” pela *Sorbonne Nouvelle – Paris 3*, e em “Tradução e interpretação” pela Universidade Paris 8, de acordo com informação disponibilizada pela autora na rede *LinkedIn* (<https://fr.linkedin.com/in/paula-salnot-73bb0616b>). Antes de se tornar editora e tradutora literária, ela já trabalhava como tradutora técnica autônoma prestando serviço a diversas organizações internacionais, a exemplo do *American Development Bank* e da *European Union/Forest Institute*.

O caminho para se tornar editora está atrelado à sua primeira experiência como tradutora literária que, em suas palavras, ocorreu “um pouco por acaso” (Entrevista IV). Em

¹⁰ No original: «Je parle espagnol, portugais, italien, mais très mal anglais. Alors, Métaillé, c'est le Sud... avec des incursions dans le Grand Nord, en Écosse, avec Burnside, en Islande, avec Arnaldur Indridason. [...] il faut jouer la carte de la différence. La littérature doit montrer la diversité, montrer qu'il existe des alternatives au monde que nous construit la télévision.»

2003, Paula Salnot encontrou-se, no Brasil, com a escritora Heloneida Studart, que lhe fez o convite para traduzir seus livros para o francês. Antes dessa primeira visita ao país, ela havia estudado o português de forma autônoma, mas, diante da proposta da escritora brasileira, percebeu que não tinha ainda domínio suficiente da língua para enfrentar o desafio de traduzir uma obra literária. Foi então que decidiu ter aulas de português com a professora Inô Riou e, desse encontro, nasceu uma parceria que resultou nas seguintes traduções: *Le cantique de Meméia* (2004) / *O pardal é um pássaro azul* (1981), *Les huit cahiers* (2005) / *Selo das despedidas* (2000), e *Le Bourreau* (2007) / *O torturador em romaria* (1986), todas e publicadas pela editora canadense *Les Allusifs*.

Em cada visita ao Brasil, Paula costumava frequentar as livrarias das cidades em que estava para “descobrir livros”. E assim ela conheceu autores brasileiros como Reginaldo Férrez, que, avalia ela, apesar de conhecido das editoras francesas, ainda não havia sido traduzido para o francês.

[...] já na época, eu ia muito ao Brasil. Então, cada vez que eu ia nas livrarias, eu descobria livros e eu cheguei a conhecer o Férrez, que escreveu *Manual prático do ódio*. Eu lembro muito bem que eu ia pra Minas de ônibus e eu li esse livro no trajeto Rio-Belo Horizonte [...] e eu gostei muito desse livro. (Entrevista IV).

O contato com os textos “desses escritores da favela que escrevem muito sobre a realidade deles” (entrevista IV) lhe fez perceber que poderia haver, na França, um nicho, um espaço para a publicação de um tipo de literatura ainda não explorado em outras editoras francesas.

Então depois eu pensei que já que as editoras francesas não querem publicar essa literatura marginal, lá da periferia do Brasil, eu vou publicar porque vamos dizer que é um pouco um nicho comercial. Tem a Gallimard que publica Chico Buarque... bom, os poucos brasileiros que são publicados... ou por exemplo tem o Bernardo Carvalho que é da Métailié... esse tipo de literatura. Bom, eu vou para outro estilo e assim cada um pode ficar um pouco no seu pequeno mercado. (Entrevista IV).

Se seu início como tradutora literária foi marcado pelo acaso, como ela própria afirma em suas entrevistas, a decisão de fundar a *Anacaona* decorreu da série de negativas recebidas de editoras recusando-se a publicar a literatura de escritores da periferia do Brasil. Foi o que aconteceu quando descobriu Férrez e seu *Manual prático do ódio* e, tendo traduzido alguns capítulos do livro, propôs a publicação a algumas editoras, sem sucesso. “Então, como ninguém queria publicar esse livro, eu pensei: bom, eu vou montar minha editora, por que não?” (entrevista IV).

A criação de ambas as editoras decorre, portanto, do encontro entre acasos e disposições adquiridas ao longo da trajetória social de cada uma das fundadoras. Certamente as razões que as levaram a se tornarem editoras não foram as mesmas. Se, no caso de Anne-Marie Métailié, o encontro com Jérôme Lindon a inspirou a abrir uma editora, abandonando a pesquisa no laboratório de Bourdieu para buscar aquilo que ela reconhece como vocação, no caso de Paula Salnot, a *Anacaona* surge do desejo de introduzir na França um tipo de literatura

que não encontrava espaço nas editoras até então existentes. Percebe-se, assim, como os encontros com atores do meio literário e editorial exerceram papel crucial na decisão de montarem suas editoras.

Além disso, as disposições de suas fundadoras – suas experiências e gostos pessoais –, bem como seus capitais escolares se refletiram de maneira evidente em suas posturas e políticas editoriais e em suas posições dentro do campo editorial, como discutiremos a seguir.

Posições e tomadas de posição – as editoras *Métailié* e *Anacaona* no campo editorial francês

Em seu artigo “*Une révolution conservatrice dans l’édition*” [Uma revolução conservadora na edição], publicado em 1999 na revista *Actes de la recherche en sciences sociales*, Pierre Bourdieu analisa o campo editorial francês a partir do estudo de 61 editoras de literatura, tanto francesa quanto traduzida. Nesse estudo, o sociólogo francês define o editor como “aquele que tem o poder inteiramente extraordinário de garantir a *publicação*, isto é, de permitir que um texto e um autor tenham acesso à existência *pública* (*Öffentlichkeit*), conhecida e reconhecida” (BOURDIEU, 1999, p. 3. Itálicos no original)¹¹. No entanto, continua o autor, para compreender o processo de seleção que “distingue o ‘publicável’ do ‘não publicável’”, é necessário levar em conta a estrutura interna da editora no que diz respeito aos agentes responsáveis por essa decisão, ou seja, o “dispositivo institucional”: comitês de leitura, leitores, editor, diretores de coleção, pessoal administrativo, conselheiros influentes, tradutores. Essa configuração interna e as interações que aí se estabelecem entre os agentes são, em última análise, determinadas pela estrutura do campo editorial, que possui, ademais, um papel preponderante na definição do porte da editora e da posição que ela ocupa no campo: se mais voltada para o polo comercial ou mais próxima do polo literário. Significa dizer que o lugar que uma editora ocupa dentro de dado campo editorial está relacionado, entre outros elementos, com os critérios que utiliza para selecionar o que será publicado. Essa estrutura interna abrange “desde o ‘decisor’ único, ao menos aparentemente, das pequenas editoras, ao verdadeiro campo de poderes diferenciados das grandes editoras” (BOURDIEU, 1999, p. 3)¹².

Nesse sentido, as pequenas editoras se posicionam em polo oposto ao das grandes estruturas que dominam o mercado. Nas grandes editoras, sobretudo quando pertencentes a grandes conglomerados, o processo de seleção das obras a serem publicadas depende de um complexo dispositivo institucional com ramificações externas, ao passo que, nas pequenas estruturas, principalmente as independentes, a decisão acerca do que publicar está mais atrelada ao desejo de inovar, de inserir no campo talentos ainda desconhecidos. Assim,

¹¹ No original: «L’éditeur est celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d’assurer la publication, c’est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l’existence publique (*Öffentlichkeit*), connue et reconnue.»

¹² No original: «[...] elle [la structure de l’unité responsable de la décision] va du ‘décideur’ unique, au moins en apparence, des petites maisons, jusqu’au véritable champ de pouvoirs différenciés des grandes maisons.»

imbuídos da missão de descobridores, esses editores selecionam as obras obedecendo mais a critérios que refletem suas disposições individuais. Esse engajamento pessoal fica evidente, por exemplo, nas seguintes palavras de Paula Salnot, proprietária da *Éditions Anacaona*: [...] “como eu tenho a sorte de publicar os livros pelos quais eu me apaixono, também acho que os livros me refletem.” (Entrevista IV).

A análise do modo de funcionamento das editoras *Anacaona* e *Métailié* no que diz respeito à estrutura decisória de cada uma nos permite tecer as considerações a seguir.

De porte pequeno e funcionando de modo um tanto artesanal, a editora *Anacaona* concentra, na pessoa de sua proprietária, as mais diversas funções que podem ser exercidas em uma empresa de edição literária, configurando, talvez, o caso mais extremo da pequena estrutura dotada, literalmente, de apenas um decisor. Sem funcionários na empresa, é ela quem responde por diferentes etapas de produção do livro, desde a seleção dos textos que serão traduzidos e publicados, até o lançamento, passando pelo marketing de vendas junto aos leitores, a promoção em eventos os mais variados e em estabelecimentos de ensino de diferentes cidades da França. Além disso, com formação em tradução, é ela quem traduz a quase totalidade dos livros que publica. No que diz respeito à distribuição, no início ela também respondia por essa parte, mas, recentemente, passou a recorrer a uma empresa para auxiliar nessa “ádua tarefa”, como será tratado mais adiante.

Questionada na entrevista que fizemos em 2015 sobre como descobre as obras que traduz e publica, Paula Salnot relata que, “no começo, era muito por acaso, muito boca a boca”, a partir de indicações de amigos brasileiros. Mas à época da nossa primeira entrevista, alguns agentes e editores no Brasil já a conheciam e lhe enviavam sugestões de textos. Tudo o que sua editora publica, portanto, decorre de decisões e escolhas suas, baseadas nas leituras que faz dos manuscritos que lhe chegam às mãos.

A condição de decisora única, característica das pequenas editoras, não é apenas confirmada pela entrevistada, mas enfaticamente defendida e reivindicada nos termos abaixo, que revelam a dimensão do seu investimento pessoal:

A editora sou eu. Ainda mais na escolha dos livros. Sempre sou eu e quero que continue assim. Quando vejo editores que leem dez linhas de um livro e já decidem se vão publicar, eu penso: não posso! Eu quero ler o livro todo para tomar a decisão. (Entrevista IV).

Em uma empresa de porte médio, mais antiga e mais estruturada como a *Métailié*, a decisão sobre as publicações tende a ser o resultado do trabalho de um grupo, ainda que a palavra final continue sendo de uma única pessoa, a fundadora da empresa, Anne-Marie Métailié. Assim, na entrevista concedida em 2011, ela informa que a empresa possui uma equipe responsável pelas diversas tarefas necessárias ao funcionamento da casa e que, no tocante à operação de seleção das obras a serem publicadas, conta com o apoio dos diretores de coleção e dos leitores especializados nas línguas nas quais ela não possui competência leitora (lembrando que Anne-Marie Métailié domina o português, o espanhol e o italiano). Sobre o processo decisório, afirma ela:

Sou eu quem toma todas as decisões, principalmente no que diz respeito ao Brasil e à América Latina. Existem outras áreas na casa onde há diretores de coleções, porque são línguas que não falo e áreas que não conheço. Mas minhas áreas mesmo são a língua espanhola e a língua portuguesa. Então, sou eu quem decide. (Entrevista I)¹³.

E, mais adiante, completa de forma descontraída: “Eu sou uma ditadora. Não, eu sou uma déspota esclarecida!” (Entrevista I)¹⁴

Podemos, assim, afirmar que semelhante organização decisória, da qual participam diferentes agentes internos da editora (dispositivo institucional), é fundada menos na figura de uma “decisora única”, do que na de uma “decisora última”, numa configuração, por assim dizer, mais diluída e compatível com a estrutura de uma editora de porte médio como a *Métailié*.

O processo que leva à descoberta de autores e títulos brasileiros a serem publicados pela *Métailié* assemelha-se ao que acontece com a editora da *Anacaona*: passa por uma rede de relações (no caso, amigos e editores) no Brasil, bem como pela indicação feita por agentes literários. Esses dois caminhos são bastante recorrentes no meio editorial, como fica claro na mesma entrevista:

Quanto à escolha das obras, não é por acaso. Eu tenho formação universitária em literatura brasileira, estudei com Antonio Candido, então eu tenho critérios. E também eu leio muito, vou bastante ao Brasil, tenho amigos brasileiros. Em particular, tenho amigos editores brasileiros que me mantêm atualizada do que está acontecendo, que me apontam coisas que acham interessantes. É assim que um catálogo é feito. Todos nós, editores, temos relações, e há os agentes que propõem textos, há também os autores. (Entrevista I)¹⁵.

Na estrutura do campo editorial francês, que, como todo campo, é marcado por hierarquias, tensões e oposições internas, editoras com perfil literário, independentes e especializadas na tradução de “pequenas” línguas, como a *Métailié* e a *Anacaona*, ocupam posições que podem, num primeiro momento, ser definidas por oposição a algumas características: elas se opõem às filiais de grandes grupos (vinculadas a instâncias superiores), às editoras que traduzem apenas ou predominantemente do inglês, bem como às editoras que, priorizando a acumulação de capital econômico, adotam estratégias mais ou menos assumidamente comerciais. A fim de avançarmos afinando a descrição da posição ocupada

¹³ No original: “C’est moi qui prends toutes les décisions, surtout pour ce qui est du Brésil et de l’Amérique Latine. Il y a d’autres domaines dans la maison où il y a des directeurs de collection, parce que ce sont des langues que je ne parle pas et des domaines que je ne connais pas. Mais, si vous voulez, mes domaines à moi, c’est la langue espagnole et la langue portugaise. Donc c’est moi qui décide”.

¹⁴ No original: «Je suis un dictateur. Non, je suis un despote éclairé!»

¹⁵ No original: “Pour ce qui est du choix des œuvres, ce n’est pas au hasard. J’ai une formation universitaire en littérature brésilienne, j’ai fait mes études avec Antonio Candido, donc j’ai des critères. Et puis je lis beaucoup, je vais assez souvent au Brésil, j’ai des amis brésiliens. En particulier j’ai des amis éditeurs brésiliens qui me tiennent au courant de ce qui se passe, qui me signalent des choses qui leur paraissent intéressantes. C’est comme ça que se fait un catalogue. Tous les éditeurs, nous avons des relations, il y a des agents qui proposent des textes, et puis il y a aussi les auteurs...”.

pelas duas casas editoriais, recorreremos a alguns dos critérios estabelecidos por Bourdieu (1999) em sua mencionada análise sobre o campo editorial francês de meados dos anos 1990, articulando-os com dados extraídos das entrevistas realizadas com as duas editoras. Assim, adotamos os seguintes critérios: antiguidade da editora, localização da empresa, número de funcionários, línguas traduzidas, número de títulos publicados por ano, relevância dos prêmios recebidos.

Segundo Bourdieu (1999), quanto mais jovem é a casa editorial, mais desprovida ela é de todos os tipos de capital (econômico, comercial ou simbólico), uma vez que o processo de acumulação desses recursos depende da ação do tempo, o que coloca uma editora recém-criada no polo oposto ao das grandes empresas tradicionais dotadas de grande prestígio. Nesse sentido, referindo-se ao campo editorial francês do período entre 1995 e 1996, afirma Bourdieu:

Resumindo, vê-se assim se oporem, do ponto de vista do volume global do capital possuído, as grandes empresas antigas que acumulam todas as espécies de capital, econômico, comercial e simbólico, e cujo paradigma é Gallimard, e as pequenas empresas recentes que, estando em fase de acumulação inicial do capital, são mais ou menos desprovidas de todas as espécies de capital [...]. (BOURDIEU, 1999, p. 14)¹⁶.

No quesito antiguidade, há uma diferenciação entre as duas editoras aqui analisadas: a *Métailié* foi fundada trinta anos antes (1979) da *Anacaona* e conta com uma estrutura consolidada (possui sede física no 6º *arrondissement* ou distrito de Paris e, à época da segunda entrevista, dez funcionários, ao passo que a editora de Paula Salnot é bem mais recente (fundada em 2009), não possui empregados e funciona no mesmo endereço em que reside a proprietária, o 11º *arrondissement*. O local onde foram concedidas as entrevistas objetiva essa diferenciação entre as duas editoras. No caso da *Métailié*, nas duas ocasiões nos dirigimos à sede da editora; no caso da *Anacaona*, a entrevista que foi realizada presencialmente (entrevista II) deu-se em uma área externa, um agradável jardim da capital francesa. É importante mencionar que a localização da *Métailié* a insere no perímetro representado pelos 5º, 6º e 7º *arrondissements*, onde se concentram editoras dotadas de importante capital global, tais como *Gallimard*, *Grasset* e *Minuit*. Com 42 anos de existência, a *Métailié*, que hoje pode ser definida como uma editora de porte médio, encontra-se em uma fase bem mais avançada de acumulação dos diferentes tipos de capital, sobretudo se comparada à *Anacaona*. Vários elementos apontam nesse sentido: sua antiguidade, o número de títulos que publica por ano (entre 24 e 27), o consistente sistema de difusão e distribuição ao qual tem acesso como editora pertencente ao grupo *Le Seuil/La Martinière*, o número cada vez maior de autores agraciados com prêmios, assim como as línguas de que traduz.

No que diz respeito aos autores premiados, se, por um lado, a maioria dessas distinções tem pouca projeção nacional (como prêmios de prefeituras e entidades de cidades do

¹⁶ No original: «Bref, on voit ainsi s'opposer, sous le rapport du volume global du capital possédé, les grandes entreprises anciennes qui cumulent toutes les espèces de capital, économique, commercial et symbolique, et dont le paradigme est Gallimard, et les petites entreprises récentes qui, étant dans la phase d'accumulation initiale du capital, sont à peu près démunies de toutes les espèces de capital [...]»

interior da França), por outro, deve-se observar a grande quantidade dessas premiações, recebidas desde o início da editora, e, sobretudo, a indicação mais recente (2007 e 2020) a dois prêmios de grande prestígio, de acordo com informações disponíveis em sua página oficial (<https://editions-metallie.com/prix/>): primeira seleção do Prêmio *Médicis* na categoria romance estrangeiro; finalista do prêmio *Fémína* na categoria *Étranger*, e segunda seleção do mesmo prêmio na categoria *Essai* (ensaio). Sua especialidade sendo traduções de literatura estrangeira, boa parte dos prêmios foram concedidos aos autores da casa em seus próprios países de origem. Nesse sentido, é importante salientar que o capital simbólico conferido por uma premiação no país de origem não é transferido para o novo contexto quando a obra é traduzida, ou seja, no caso aqui tratado, não produz na França o mesmo efeito de acumulação de capital. É o que lembra Bourdieu (2002, p. 4) quando, referindo-se à circulação internacional das ideias por meio da tradução, afirma: “as trocas internacionais são submetidas a certo número de fatores que são geradores de mal-entendidos. Primeiro fator: o fato de que os textos circulam sem o seu contexto”¹⁷.

Em relação às traduções, a *Métailié* confere um importante espaço para línguas ditas menores, ou seja, com pouco prestígio no sistema linguístico mundial (SWAAN, 2001), não deixando, no entanto, de publicar traduções de línguas centrais, inclusive da “língua da globalização”. Assim, publica títulos traduzidos do português, do islandês, do italiano, do alemão, do espanhol e do inglês. Essa escolha com ênfase em línguas periféricas vem acompanhada da prioridade conferida, no que tange à língua portuguesa, à tradução de obras originárias do Brasil, de Portugal, de Angola e de Moçambique. No que se refere ao espanhol, língua considerada supercentral no sistema de Swaan, a ênfase é dada à literatura dos países hispano-americanos. Essas tomadas de posição explicam por que a editora é conhecida, no meio editorial e entre leitores, como “a especialista da literatura da América do Sul”, tendo, em 2013, um terço de seu catálogo dedicado a obras traduzidas dessa região (PULECIO; LOUISSIER, 2013)¹⁸.

O lugar reservado à tradução em uma editora é um dos elementos que contribuem para a definição de sua posição no campo a partir de um jogo de oposições (BOURDIEU, 2009). A primeira delas, entre publicar (ou publicar exclusivamente) traduções ou não publicar traduções. Em seguida, no âmbito das editoras que publicam traduções, a oposição se dá, por exemplo, entre as que traduzem muito e as que traduzem pouco; entre as que traduzem do inglês e as que não traduzem do inglês; entre as que traduzem do inglês e as que traduzem de pequenas línguas ou de línguas raras; entre as que se dedicam exclusivamente à tradução e as que não publicam traduções.

Nesse contexto, a *Métailié* assume posições que um pequeno editor não assume (nem poderia assumir) quando, por exemplo, traduz do inglês, língua cuja dominação é avassaladora no sistema mundial das traduções (HEILBRON, 2010), mas, ao mesmo tempo,

¹⁷ No original: «*Les échanges internationaux sont soumis à un certain nombre de facteurs structureaux qui sont générateurs de malentendus. Premier facteur : le fait que les textes circulent sans leur contexte.*»

¹⁸ No original: «*L'éditrice est identifiée par les professionnels et les lecteurs comme la spécialiste de la littérature d'Amérique du Sud. Un tiers du catalogue de la maison y est consacré.*»

consegue manter coerência com sua opção inicial pela diversidade literária ao traduzir, ao lado de autores britânicos e estadunidenses, obras de autores da África anglófona (Libéria, Nigéria, Uganda e África do Sul), da Austrália, da Escócia e do Canadá. Além disso, continua traduzindo literaturas de “pequenas” línguas e/ou de outros países literariamente desconhecidos. A maneira como compõe seu catálogo de línguas e regiões a distancia das editoras literárias tanto de pequeno quanto de grande porte, as quais exercem suas escolhas e tomadas de posição em função de outras coerções.

A *Anacaona*, por sua vez, com apenas doze anos de existência, dedicando-se fundamentalmente à tradução de literatura brasileira e, publicando não mais que cinco livros por ano, é desprovida de quase todos os tipos de capital, ou seja, encontra-se na fase inicial de acumulação. Diferentemente da *Métailié*, a opção editorial da *Anacaona* por um único país e língua periférica (o português do Brasil) impõe, de início, um importante desafio à acumulação de capital simbólico, econômico e comercial. Em seu catálogo, observa-se que as obras, muitas delas premiadas no Brasil, não receberam, até onde pesquisamos, distinções na França, com exceção, em 2017, da “menção especial” do prêmio *Gulbenkian-Books*, criado em 2015, conferido à tradutora Paula Anacaona como “encorajamento à tradução de grandes vozes da literatura afro-brasileira”, como informado na página oficial da editora (<https://www.anacaona.fr/prix-litteraires-conceicao-evaristo/>).

O foco inicial da editora incidiu sobre a literatura contemporânea de autores da periferia, tendo, com o tempo, incorporado outras temáticas: romances do Nordeste, romances urbanos, bem como, mais recentemente, ensaios voltados para o feminismo negro e o pensamento decolonial. Percebe-se ainda, no catálogo, a preocupação em equilibrar obras de autores contemporâneos e títulos de autores considerados canônicos no Brasil, como José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, numa estratégia para conferir prestígio ao acervo da editora.

No que diz respeito à difusão e distribuição, em seus primeiros anos de existência, a editora, que publicava um ou dois livros por ano, contava apenas, nas palavras de sua proprietária, com o “corpo-a-corpo”, ou seja, seu trabalho individual. Mas nos últimos anos, com o aumento da média anual de livros publicados, seus títulos passaram a ser difundidos pela *Hobo Diffusion* e distribuídos, na França e na Bélgica, pela *Makkassar*. É interessante observar a homologia de posições entre editora e agente de difusão, ambas marcadas pelo selo de certa militância alternativa no mercado editorial. Em seu sítio oficial na Internet (<https://www.hobo-diffusion.com/fscmsDocument/show/id/1>), a *Hobo Diffusion* deixa claro o engajamento no combate contra os efeitos da globalização editorial e afirma sua posição independente e engajada, ao declarar: “*Hobo Diffusion* promove a edição independente, engajada, libertária e contracultural, permitindo-lhe fazer-se presente nas livrarias”, e “*Hobo Diffusion* pretende-se um espaço de liberdade em um mercado editorial monopolizado e dominado pelos grandes grupos”¹⁹.

¹⁹ No original: «*Hobo Diffusion* promeut l'édition indépendante, engagée, libertaire, contre-culturelle, en lui permettant d'être présente en librairie.» e «*Hobo Diffusion* se veut un espace de liberté dans un marché de l'édition monopolisé et dominé par les grands groupes.»

Os elementos acima expostos, a serem completados por uma análise mais aprofundada que não caberia no âmbito deste artigo, parecem-nos, entretanto, suficientes para evidenciar a diferença existente entre as posições e tomadas de posição de duas editoras no campo editorial francês, e as implicações daí advindas para a inserção da literatura brasileira nesse espaço. A configuração do campo editorial em um dado momento, a posição que nele ocupa a editora, bem como sua estrutura interna são fatores indissociáveis que, agindo em conjunto, produzem significados sobre o que é publicado e apontam para o princípio de legitimação – “específico” ou “dado pelo mercado” (BOURDIEU, 1989/1990, p.22) – que orientará o grau e o tipo de reconhecimento a ser conferido a essas publicações.

Conclusão

O percurso feito até aqui teve por objetivo realizar um estudo inicial a respeito de duas editoras bastante ativas na França quando o assunto é literatura brasileira: a *Métailié* e a *Anacaona*. Procuramos descrever, com amparo em conceitos da teoria dos campos de Bourdieu, elementos da trajetória escolar e social das respectivas fundadoras; suas disposições e os acasos que pontuaram suas trajetórias; aspectos relacionados à estrutura interna das duas empresas e aos processos decisórios; descoberta e seleção das obras como tomadas de posição; o capital simbólico acumulado; a política editorial reservada à tradução, e a estrutura do campo editorial.

Para uma literatura como a brasileira, autônoma e esteticamente consolidada, mas com pouca projeção internacional, observar o circuito que leva à seleção, tradução e difusão de suas obras em determinado contexto no exterior contribui para uma melhor compreensão sobre essa condição de invisibilidade. Afinal, o editor é um importante mediador nesse processo, participando do “jogo” da construção social de sentidos de uma obra, ao lado, certamente, do próprio escritor bem como dos críticos, dos membros de instâncias de consagração (júris de prêmios, academias etc.), e dos demais atores que contribuem para a formação de leitores aptos a conhecer e reconhecer a obra como obra de arte, dotada de valor (professores, a família etc.), como ressalta Bourdieu (1989/1990, p. 10). Essa visão sistêmica, contrária à concepção essencialista sobre o valor da obra literária, afasta, de antemão, explicações que pretendam imputar à recente produção literária brasileira uma qualidade estética questionável que dificultaria seu reconhecimento internacional.

Além de uma compreensão sobre o papel do editor, a análise aqui empreendida deixa entrever a necessidade de um melhor entendimento sobre outros aspectos que não puderam ser desenvolvidos nos limites deste artigo. Referimo-nos, por exemplo, a elementos ligados ao contexto francês, tais como as expectativas do público leitor em relação à literatura brasileira, e as imagens que possui sobre o Brasil. A esse respeito, o depoimento das duas editoras entrevistadas é bastante revelador, apontando para o predomínio, no leitor francês, de expectativas ainda inspiradas em clichês, aos quais a literatura brasileira deveria corresponder. Assim se expressa, de maneira contundente, Anne-Marie Métailié:

Acredito que a maioria dos leitores [franceses] tenha uma visão folclórica do Brasil, ou seja... arquetipicamente, caricaturalmente, o Brasil é música, não literatura. Sobretudo porque a literatura brasileira absolutamente não corresponde à imagem exótica que os franceses têm, que vão à procura de mulatas ... não há! Eu não vi mulatas na produção atual. Os autores brasileiros são muito mais intelectuais ... muito mais até do que os hispano-americanos, eles não têm essa tradição de contar histórias, são muito mais intelectuais. Assim, existe um distanciamento entre a imagem que os franceses têm quando vão passar as férias no Brasil e o que a literatura brasileira lhes traz. Existe uma lacuna difícil de ultrapassar. [...] não tenho certezas, não faço marketing. Eu vejo que é muito complicado, é muito complicado vender os brasileiros. (Entrevista I)²⁰.

Semelhante pensamento, que precisaria ser discutido de forma mais aprofundada no âmbito de outra análise, encontra eco nessas palavras de Paula Salnot:

[...] [Eu] acho que com ficção o francês ainda tem um pouco uma visão colonial sobre o Brasil. Ele pensa que o Brasil não sabe escrever literatura, a não ser que seja literatura tipo realismo mágico, Gabriel García Márquez, Jorge Amado, aí tudo bem. Mas [o brasileiro] escrever outro tipo de livro, o francês tem um pouco ainda de dificuldade [de aceitar]. (Entrevista IV).

Os dois estudos de caso aqui empreendidos ilustram a diferença existente entre se fazer traduzir e publicar por uma pequena editora, quase artesanal e ocupando uma posição periférica no campo editorial, ou por uma estrutura de porte médio, com quase meio século de existência e acesso a uma importante rede de distribuição. Mesmo sendo as duas editoras mais atuantes no nicho da literatura brasileira na França, não possuem o mesmo grau de inserção no campo editorial francês. A *Anacaona*, situada entre os editores que possuem poucos recursos econômicos e são quase inteiramente desprovidos de capital simbólico, e privada de uma rede ampla de distribuição, interfere muito pouco no jogo editorial como um todo (BOURDIEU, 1999, p. 11). A *Métailié*, por sua vez, encontra-se em um estágio bem mais avançado de acumulação de capital simbólico e financeiro, estando, além disso, vinculada ao grupo *Le Seuil/La Martinière*, o que lhe garante acesso a uma ampla rede de distribuição. Esses elementos a inscrevem em uma posição que lhe assegura uma melhor inserção como jogadora no campo editorial.

Conforme vimos, as posições ocupadas pelas duas editoras no campo editorial francês produzem efeitos sobre a maneira como são introduzidas e apresentadas ao leitor (geral e especializado, ou seja, os críticos) as obras por elas traduzidas e publicadas. Produz, ainda, efeitos para além das fronteiras da França. No sistema literário mundial, marcado por

²⁰ No original: "*Je crois que la majorité des lecteurs a une vision folklorique du Brésil, c'est-à-dire que pour... comme ça, archétypiquement, caricaturalement, le Brésil c'est la musique, c'est pas la littérature. Surtout, surtout que la littérature brésilienne ne correspond absolument pas à l'image exotique que se fait le Français, qui va chercher des mulatas... il y en a pas ! Moi, je n'ai pas vu des mulatas dans la production actuelle. Les auteurs brésiliens sont beaucoup plus intellectuels... beaucoup plus même que les hispano-américains, ils n'ont pas cette tradition de raconter des histoires, ils sont beaucoup plus intello. Donc il y a un décalage entre l'image que se font les Français qui vont passer les vacances au Brésil et ce que leur apporte la littérature brésilienne. Il y a un gap difficile à passer. [...] J'ai pas de certitudes, je fais pas du marketing. Je constate que c'est très compliqué, c'est très compliqué de vendre les Brésiliens.*"

hierarquias e assimetrias, as traduções publicadas em capitais literárias como Paris, Nova Iorque ou Londres funcionam como uma vitrine, influenciando muitas vezes, como em um efeito cascata, as escolhas editoriais de editores de outros países.

Por fim, pensamos que compreender o funcionamento desse sistema, tanto em contextos locais como na esfera global, nele situando o modo de inscrição da literatura brasileira, poderá orientar o estabelecimento de políticas de apoio e fortalecimento dessa literatura no xadrez literário internacional.

COSTA, A.C. de S.; DANTAS, M.P. Two publishers and a disposition: translating Brazilian literature in France. *Olho d'água*, v. 13, n. 2, p. 71-88, 2021.

Referências

BOURDIEU, P. El campo literario. *Criterion*. La Habana, nº 25-28, jan. 1989 / dez. 1990, p. 20-42. Disponível em: <https://gep21.files.wordpress.com/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2021.

BOURDIEU, P. Une révolution conservatrice dans l'édition. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 126, nº 1, 1999, p. 3-28.

CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 436p.

CHARRON, M. Elementos para uma cartografia da literatura quebequense traduzida no Brasil: textos, percursos, atores. In: DANTAS, M. P.; SOUSA, G. H. P. de. (org.). *A tradução de obras francesas no Brasil*. Trajetórias, debates, deslocamentos. Campinas (SP): Pontes Editores, 2019, p. 15-38.

HEILBRON, J. Structure and Dynamics of the World System of Translation. *International Symposium 'Translation and Cultural Mediation'*, UNESCO, February 22-23, 2010.

MÉTAILIÉ, A-M. La Passionnée. *Le Figaro*, Paris, 28 jul. 2008. Entrevista concedida a Astrid Eliard. Disponível em: www.lefigaro.fr/livres/2008/07/28/03005-20080728ARTFIG00246-anne-marie-metailie-la-passionnee-.php. Acesso em: 13 jul. 2020.

MÉTAILIÉ, A-M. *Entrevista I*. [jan.2011]. Entrevistadora: Marta Dantas. Paris, 2011. 1 arquivo. .WAV (48min).

MÉTAILIÉ, A-M. *Entrevista III*. [ago. 2020]. Entrevistadora: Adriana C.S. Costa. Paris, 2020. 1 arquivo .mp3 (29min).

PULECIO, L. LOUSSIER, F. La politique éditoriale de Métailié: «Pour nous ouvrir le monde passionnément». *Monde du Livre*. Carnet tenu par les étudiants du Master professionnel Lettres spécialité Monde du Livre à l'Université d'Aix-Marseille. 20 jul. 2013. Disponível em: <https://mondedulivre.hypotheses.org/604>. Acesso em: 10 jul. 2021.

SALNOT, P. *Entrevista II*. [abr.2015]. Entrevistadora: Marta Dantas. Paris, 2015. 1 arquivo .WAV (2h14min).

SALNOT, P. *Entrevista IV*. [mar. 2020]. Entrevistadora: Adriana C.S. Costa. Paris, 2020. 1 arquivo .mp3 (50min).

SAPIRO, G. Globalization and cultural diversity in the book market: the case of literary translations in the US and in France. *Poetics*, 38, 2010, p. 419-439. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2010.05.001>. Acesso em: 10 jul. 2021.

SWAAN, A. de. *Words of the World: The Global Language System*. Cambridge: Polity Press: 2001.

Recebido em 11/06/2021

Aceito em 05/07/2021

Os primeiros leitores de Rubem Fonseca na França

MARIA CLÁUDIA RODRIGUES ALVES*

RESUMO: Neste artigo pretende-se abordar o percurso da obra de Rubem Fonseca na França por intermédio de duas espécies de paratextos: o testemunho de sua primeira tradutora, Marguerite Wünscher, concedido em 2005, e dois artigos da crítica literária especializada. O primeiro artigo, publicado em abril de 1979 no *Magazine Littéraire*, é assinado pelo crítico e escritor Gérard de Cortanze, e o segundo, de autoria da tradutora e crítica Alice Raillard, foi redigido para *La Quinzaine Littéraire* em junho de 1979. Ambos são longos e minuciosos quanto à contextualização da obra de Fonseca, cumprindo sua função informativa e de divulgação junto ao público leitor. Assim, o conteúdo dos artigos sugere que a prosa de Rubem Fonseca no romance *O caso Morel* e na coletânea de contos *Feliz Ano Novo* – publicados em sua tradução francesa em um só volume com o título *Le Cas Morel suivi de Bonne et Heureuse Année* (1979) –, contemplaria tanto os aficionados por romances policiais quanto os interessados pela sociopolítica brasileira/sulamericana dos anos 70 ou, simplesmente, os simpatizantes de literaturas estrangeiras.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca; Tradução; Crítica; Recepção; Literatura brasileira na França.

ABSTRACT: This article intends to approach the path of Rubem Fonseca's work in France through two kinds of paratexts: the testimony of his first translator, Marguerite Wünscher, granted in 2005, and two articles from specialized literary criticism. The first article, published in April 1979 in *Magazine Littéraire* is signed by the critic and writer Gérard de Cortanze, and the second, by the translator and critic Alice Raillard, was written for *La Quinzaine Littéraire* in June 1979. Both are long and detailed as to the contextualization of Fonseca's work, fulfilling their informative function, as well as that of dissemination to the reading public. Thus, the content of the articles suggests that Rubem Fonseca's prose in the novel *The Morel Case* (*O caso Morel*), and the short story collection *Happy New Year* (*Feliz Ano Novo*) – published in French as a single volume under the title *Le Cas Morel suivi de Bonne et Heureuse Année* (1979) –, would contemplate both enthusiasts of detective novels and those interested in Brazilian/South American sociopolitics of the 1970s, or simply those sympathetic to foreign literatures.

KEYWORDS: Rubem Fonseca; Translation; Criticism; Reception; Brazilian Literature in France.

* Departamento de Letras Modernas – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IBILCE - UNESP – São José do Rio Preto – SP – Brasil – E-mail: rodrigues.alves@unesp.br

Uma tradutora pioneira

Se cada obra literária tem em sua gênese uma história, as respectivas traduções também o têm. Nesses casos, *grosso modo*, os pesquisadores frequentemente questionam se a tradução/publicação correspondeu a um projeto editorial, a um projeto pessoal ou a algum acaso. Ao estudarmos a recepção da obra de Rubem Fonseca na França, tivemos a oportunidade de contar não apenas com os registros escritos que constituem a fortuna crítica do autor, mas também com o depoimento das pessoas responsáveis pela chegada de sua obra nesse país.

Neste artigo, baseado em depoimento da tradutora, Marguerite Wünscher, fornecido via telefônica e digital em 2005 (contato intermediado pela tradutora e editora Estela dos Santos Abreu), e em artigos dos críticos Gérard de Cortanze e Alice Raillard, interessa-nos relatar uma parte do percurso dos contos presentes em *Feliz Ano Novo* e do primeiro romance de Rubem Fonseca, *O caso Morel*, ambos publicados em um mesmo volume em 1979: *Le Cas Morel suivi de Bonne et Heureuse Année*.

Segundo Marguerite Wünscher, a publicação conjunta de contos e de um romance constitui uma estratégia editorial: Lise Lebel, diretora literária da editora Flammarion, desejava publicar, nos anos 1970, autores contemporâneos brasileiros e, na verdade, após solicitar a colaboração de Wünscher, condicionou o lançamento do conjunto de contos à publicação simultânea do romance, o que mostra o apreço e valorização do gênero pelos franceses.

Marguerite Wünscher foi então pioneira em traduzir Rubem Fonseca para a língua francesa no final da década de 70. Professora de literatura francesa de 1974 a 1977 na Aliança Francesa de São Paulo, então sob a direção do também tradutor Jacques Thiériot, Wünscher quis, ao retornar à França, mostrar o “verdadeiro” Brasil aos franceses:

(...) En rentrant en France, je souhaitais faire connaître ici le “vrai” Brésil, pas seulement celui des plages et du carnaval, mais celui de tous les jours, celui des Brésiliens. Pour sortir des clichés, rien ne vaut la littérature. Nous connaissons surtout à l’époque les romans de George Amado (sic). Une amie brésilienne, Estela DOS SANTOS ABREU, qui connaissait très bien la France et travaillait dans l’édition, m’a mise en contact avec Lise LEBEL, directrice littéraire chez Flammarion, décédée aujourd’hui. Cette personne voulait prendre le risque de publier des livres brésiliens actuels. (Carta de 04.09.05)¹

[Voltando à França, eu quis mostrar aqui o “verdadeiro” Brasil, não somente aquele das praias e do carnaval, mas o de todos os dias, o dos brasileiros. Para escapar aos clichês, nada como a literatura. Conhecíamos na época, sobretudo os romances de George Amado (sic). Uma amiga brasileira, ESTELA DOS SANTOS ABREU, que conhecia muito bem a França e trabalhava no ramo da edição, me colocou em contato com Lise LEBEL, atualmente falecida, diretora literária na Flammarion. Essa pessoa queria correr o risco de publicar livros brasileiros atuais].

Seu testemunho desvenda o processo de seleção de autores contemporâneos brasileiros e a escolha de Rubem Fonseca e, posteriormente, de Ivan Ângelo, revelando-nos o desejo de elaboração de um estudo literário de mercado.

¹ Todas as traduções são nossas.

Sur proposition d'Estela, j'ai donc commencé à lire beaucoup d'ouvrages en rédigeant des fiches de lecture. Nous avons sélectionné Rubem Fonseca qui nous offrait un miroir de certains côtés de la société urbaine, sans trop de traces d'exotisme. Je pensais que le lecteur français n'aurait pas de peine à s'y retrouver. *Le cas Morel* était facile à lire à cause de sa structure en roman policier qui évitait le didactisme quand il évoquait la désintégration d'une société proche de la nôtre. Les nouvelles qui composaient *Bonne et Heureuse Année* étaient aussi très abordables et leur ton satirique et noir ne pouvait que séduire les lecteurs. Pour vous montrer la cohérence de nos choix, j'ai également traduit la même année *A Festa/La fête inachevée* d'Ivan Ângelo, qui recoupait nos premiers choix par son regard journalistique sur le Brésil des années 70. (Carta de 04.09.05)

[Por sugestão de Estela, comecei, então, a ler muitas obras, redigindo fichas de leitura. Selecionamos Rubem Fonseca que nos oferecia um espelho de certas facetas da sociedade urbana, sem excesso de traços de exotismo. Eu acreditava que o leitor francês não teria dificuldades em se identificar com ele. *O caso Morel* era fácil de ler por ter uma estrutura de romance policial que evitava o didatismo quando ele evocava a desintegração de uma sociedade próxima da nossa. Os contos que compunham *Feliz Ano Novo* eram também muito acessíveis e seu tom satírico e "noir" só podia seduzir os leitores. Para lhe mostrar a coerência de nossas escolhas, traduzi também, no mesmo ano, *A Festa*, de Ivan Ângelo, que confirmava nossa primeira escolha por seu olhar jornalístico sobre o Brasil dos anos 70].

Como citado, *A Festa/La fête inachevée*, d'Ivan Ângelo, foi igualmente publicado em 1979, pela Flammarion. Este autor e Rubem Fonseca figuraram em coleção consagrada à literatura estrangeira, "Lettres étrangères", iniciada em 1968. A continuidade do projeto que se iniciara com a tradução e a publicação de Rubem Fonseca constituía um projeto editorial, na época acalentado por Lise Lebel com a colaboração da tradutora Wünschler. Seu depoimento revela-nos ainda o provável motivo da interrupção desse intento:

Je ne crois pas que ces livres aient eu beaucoup de succès, mais ils ont eu le mérite d'ouvrir une brèche, et les éditeurs se sont très vite ensuite emparé du créneau brésilien. Aujourd'hui, contrairement à l'époque, le Brésil est bien présent dans les catalogues. (Carta de 04.09.05)

[Não creio que estes livros tenham tido muito sucesso, mas tiveram o mérito de abrir um espaço e os editores rapidamente se apossaram do segmento brasileiro. Hoje em dia, ao contrário daquela época, o Brasil está bastante presente nos catálogos.]

Questionada sobre a não publicação de outros livros de contos de Rubem Fonseca, Wünschler diz:

L'une de vos questions portent sur le seul livre de nouvelles traduit. La raison en est simple. Jusqu'à très récemment, les Français ne s'intéressaient pas aux nouvelles. Ils ne lisaient que celles des grands auteurs anglo-saxons. Aujourd'hui la situation a changé. Beaucoup de jeunes auteurs français en publient. L'émulation vient aussi de concours de nouvelles ouverts à n'importe qui. De ce fait, les lecteurs sont plus nombreux et on commence à ne plus les considérer comme un genre mineur.

C'est d'ailleurs pour cette raison que l'éditeur a choisi de publier ENSEMBLE le roman avec les nouvelles. Les nouvelles seules ne se seraient pas vendues. (Carta de 04.09.05)

[Uma de suas perguntas trata do único livro de contos traduzido. A razão disso é simples. Até muito recentemente os franceses não se interessavam pelos contos. Eles só liam os dos grandes autores anglo-saxões. Hoje a situação mudou. Muitos jovens autores franceses publicam contos. A concorrência vem também dos concursos abertos para todos. Por isso, os leitores são mais numerosos e começa-se a não mais considerá-lo um gênero menor.

Aliás, é por esta razão que o editor escolheu publicar JUNTOS o romance e os contos. Os contos sozinhos não venderiam].

Outro questionamento dizia respeito ao eventual contato entre o autor e a tradutora: «*J'ai rencontré Rubem Fonseca une fois au Brésil rapidement*». (04.09.05). Embora a aversão de Rubem Fonseca à mídia fosse notória, anos depois o escritor trocou correspondência com seu segundo tradutor, Philippe Billé, fato que não ocorreu com a primeira tradutora. Marguerite Wünscher não teve contato direto com Rubem Fonseca, mas contou com a intermediação constante de Estela dos Santos Abreu, que contribuiu para o esclarecimento de inúmeras dúvidas.

Cabe a Marguerite Wünscher, pois, o mérito de ter sugerido a publicação e enfrentado o desafio de traduzir Rubem Fonseca para o francês, apostando na sua modernidade, evitando a folclorização e o apelo fácil ao exotismo.

Dois artigos

A publicação de *Le Cas Morel suivi de Bonne et Heureuse Année* em 1979 coincide com os quinze anos de ditadura militar no Brasil. Pode-se notar pelo conteúdo dos artigos que essa informação foi bastante veiculada na imprensa, provavelmente pela própria editora, que enviou material de divulgação. Essa informação foi, como se poderá constatar, devidamente explorada pelos articulistas. Dois artigos, relativamente longos, são consagrados ao lançamento do escritor brasileiro. O primeiro, de abril de 1979, no *Magazine Littéraire* (rubrica “Romans”) e o segundo, de junho do mesmo ano, em *La Quinzaine Littéraire* (rubrica “Romans”). As duas publicações atingem um público leitor que vai do simples interessado em literatura ao especialista. Ambos os artigos trataram tanto de *Le cas Morel suivi de Bonne et Heureuse Année*, de Rubem Fonseca, quanto de *La fête inachevée*, de Ivan Ângelo.

Gérard de Cortanze, além de crítico literário e tradutor, iniciava, na ocasião da publicação de seu artigo, sua carreira de escritor. Após diversos ensaios, livros de poesias e vários romances, recebeu o Prix Renaudot em 2002 por seu romance *Assam*. Em seu artigo no *Magazine littéraire*, o articulista apresenta a situação política e econômica brasileira nos três primeiros parágrafos para então introduzir os romances dos dois escritores. O título, “Le Brésil sans folklore”, promete uma nova visada na literatura brasileira por meio de uma análise histórica, sem o exotismo que ocorre habitualmente. Quatro linhas de *lead* antecedem o artigo propriamente dito, resumindo-o:

Pays étonnant peut-être bientôt l'un des troisième ou quatrième du monde. Empire en 1888, il passe par le positivisme d'Auguste Comte, républicain, pour subir aujourd'hui dans le régime des maréchaux. Entre temps, il y eut le caoutchouc, puis la faillite des plantations. Aujourd'hui l'inflation délirante. C'est de ce Brésil là dont nous parlent avec férocité et amertume Ivan Angelo et Rubem Fonseca. (Cortanze: 1979, p. 26).

[País surpreendente, logo será o terceiro ou quarto do mundo. Império em 1888, passa pelo positivismo de Auguste Comte, republicano, para sofrer hoje no regime dos marechais. Nesse ínterim, houve a borracha, a falência das *plantations*. Hoje, a inflação delirante. É desse Brasil que nos falamos com ferocidade e amargura Ivan Ângelo e Rubem Fonseca.].

Nesta pequena apresentação, bastante apelativa ao exortar a situação econômica do Brasil, vislumbram-se, sobretudo, os aspectos históricos. Atente-se para a menção ao positivista Auguste Comte, que, de certa forma, relaciona o Brasil à França: mais uma maneira de interpelar a atenção do leitor. Esse recurso será amplamente utilizado, como se verá a seguir.

O primeiro parágrafo evoca o imperador Dom Pedro II, relacionando-o a amizades francesas: “Le 13 mai 1888, l'Empereur Dom Pedro II, ami de Renan, de Maspero, de Pasteur, de Victor Hugo, abolissait l'esclavage.” (idem) [Em 13 de maio de 1888, o Imperador Dom Pedro II, amigo de Renan, de Maspero, de Pasteur, de Victor Hugo, abolia a escravidão.]

Cortanze prossegue a narração histórica evidenciando os vínculos com a história da França: cita o suíço Benjamin Constant e suas ideias revolucionárias, e além da menção ao positivismo de Auguste Comte chega a afrancesar nomes próprios como Alberto Torres, que se tornou Albert Torres. Ele traça, assim, um panorama bastante sucinto da história do Brasil até 1964. Esse recurso sensibiliza o leitor, conhecedor ou não do Brasil e de sua história, aproximando-o da realidade brasileira. A sequência do artigo sugere que o leitor francês, se não conhece a história mais antiga do Brasil, está (ou não pode mais deixar de estar), porém, familiarizado com sua história recente:

(...) On connaît la suite: Actes Institutionnels supprimant les partis politiques traditionnels, augmentation des pouvoirs d'exception du Président, réforme judiciaire déniaut aux prisonniers politiques le droit d'*habeas corpus*, suspension *sine die* du Parlement, créations d'organismes militaires et policiers de lutte contre la « subversion » (CODI, DOI, DOPS, PIC, GOE, DPF,...) pratiquant très systématiquement les tortures les plus odieuses (« churrasquinho », « geladeira », « palmatoria », « pau de arara »,...),- la rue étant laissé aux groupes fascistes. (idem).

[(...)Sabe-se o que ocorreu em seguida: Atos Institucionais suprimindo os partidos políticos tradicionais, aumento do poder especial do Presidente, reforma judiciária negando aos presos políticos o direito ao *habeas corpus*, suspensão *sine die* do Parlamento, criação de organismos militares e policiais de luta contra a “subversão” (CODI, DOI, DOPS, PIC, GOE, DPF,...), que praticaram muito sistematicamente as torturas mais execráveis (“churrasquinho”, “geladeira”, “palmatória”, “pau de arara”,..), - e a rua sendo deixada aos grupos fascistas.].

Salienta-se que o nome dado às diferentes modalidades de tortura está em português.

Os exilados políticos são o assunto inicial do segundo parágrafo. A França foi um dos países que mais acolheram refugiados políticos na década de 70. Portanto, se o leitor desconhece a maior parte das informações históricas do início do artigo, a evolução da política brasileira, as práticas de tortura, são elementos que possibilitam que ele se envolva mais com o texto.

Um terceiro momento é consagrado à economia, indicando o crescimento de 10% do PIB entre 1964 e 1974 e a crise e a inflação de 50% em 1976.

Uma vez preparado, então, o leitor é convidado a descobrir dois escritores brasileiros inseridos no contexto apresentado:

C'est de ce Brésil-là dont nous parlent avec férocité et amertume *La fête inachevée* et *Le cas Morel*, mais comme dans une vision inversée et en excluant tout misérabilisme. En dénonçant la décrépitude d'une oligarchie brésilienne composée « d'arrivistes endimanchés(...), élégants, propres et en bonne santé, souriants, aimables, cérimonieux, satisfaits », lentement corrompus par l'ennui, l'angoisse, la peur, Rubem Fonseca et Ivan Angelo dressent un implacable réquisitoire, défini ainsi par ce dernier : « Ce livre n'est pas seulement un livre d'histoires (...), mais il est surtout une discussion, un étonnement, un témoignage, une investigation, une déposition, une enquête sur l'homme brésilien ». (idem).

[É desse Brasil que nos falamos com ferocidade e amargura *A Festa* e *O caso Morel*, porém, com uma visão invertida, excluindo qualquer miserabilismo. Denunciando a decrepitude de uma oligarquia brasileira composta por “janotas arrivistas (...) elegantes, limpinhos, com boa saúde, sorridentes, amáveis, cerimoniosos, satisfeitos”, lentamente corroídos pelo tédio, a angústia, o medo, Rubem Fonseca e Ivan Ângelo constroem um implacável tribunal, definido por este último da seguinte maneira: “Este livro não é somente um livro de histórias (...) ele é sobretudo uma discussão, uma surpresa, um testemunho, uma investigação um depoimento, uma enquête sobre o homem brasileiro”].

A atualidade e o teor de testemunho histórico e de denúncia de ambos os textos serão reforçados ao longo do artigo, como na declaração de Ivan Ângelo: “J’ai senti la nécessité de témoigner, de proposer une vision dramatique du Brésil d’aujourd’hui, à travers un traitement littéraire soigné.” (idem) [Senti a necessidade de dar meu testemunho, de propor uma visão dramática do Brasil de hoje por meio de um cuidadoso tratamento literário.]

O artigo conta com o depoimento de Ivan Ângelo, mas não com o de Rubem Fonseca. Talvez por isso seja dado maior espaço ao primeiro e somente após o testemunho de Ivan Ângelo surgem algumas linhas introdutórias ao conteúdo do romance de Rubem Fonseca:

Dans *Le cas Morel*, Rubem Fonseca, utilisant la structure du roman policier, tente de mener une enquête pour savoir si Morais-Morel qui voulait faire une expérience en vivant avec plusieurs femmes (Ismène, Carmen et Joana), a vraiment tué l’une d’entre elles, trois matériaux étant à la disposition du romancier-policier : ce que dit le narrateur, ce que dit le roman de Morais-Morel, ce que retracent les pages du journal retrouvé de Joana-Heloïsa. (idem, p. 26-7)

[Em *O caso Morel*, Rubem Fonseca, utilizando a estrutura do romance policial, tenta conduzir uma investigação para saber se Morais/Morel, desejoso em fazer

uma experiência vivendo com diversas mulheres (Ismênia, Carmen e Joana), realmente matou uma delas, sendo que três tipos de material estão à disposição do romancista-policial: o que diz o narrador, o que diz o romance de Morais-Morel, o que está presente nas páginas do diário de Joana-Heloísa.]

O artigo destaca primeiramente os dois romances para, em seguida, consagrar espaço à coletânea de contos de Rubem Fonseca.

A partir da apresentação do romance de Fonseca, o autor do artigo mescla as narrativas, citando os traços, ora comuns, ora díspares, entre elas num aparente exercício literário. Ao evocar o subtítulo do romance de Ivan Ângelo, *Roman-contes*, e a evidente referência a Graciliano Ramos, "...tanto na forma quanto na apropriação cruel da angústia que aumenta e anima o subtítulo no que ele tem de caleidoscópico" (idem), reaproxima novamente os romances em sua estrutura narrativa, fragmentária, reflexo de dramas psicológicos, até finalmente categorizá-los como textos políticos nos quais há a crítica dos costumes de uma "geração sem saída" que vê surgirem por volta dos anos 70 "a falência do racionalismo comtiano e a tomada militar de 1891 e em seguida de 1964"(idem), retomando assim o fio das informações contidas nos parágrafos introdutórios.

A crítica avança entrecruzando obras e autores, fragmentos dos textos, metalinguagem dos próprios textos em sua estrutura fragmentária que parece finalmente concluir parte do artigo para introduzir comentários referentes aos contos de Fonseca:

Livres du malaise, de la tristesse, d'une certaine nostalgie (...) le lien entre ces différentes séquences est donné par le montage, par une macaronique imbrication toute cinématographique d'un univers romanesque et de ses éléments où chaque récit – dispersé par l'éclatement des points de vue dans ce qu'ils perdent et s'opèrent – apparaît comme une scène close par un fondu au noir, fil conducteur court-circuiteur réunissant , lors d'une ultime séquence nidifiante et dissipatrice, les clefs d'idéogrammes passionnels. Ainsi, cette bonne et heureuse année, recueil de quinze nouvelles, pourrait très bien se clore sur un après la fête, réunissant les éléments disparates d'un texte complet disséminé par le fragment, l'inachèvement, l'échec... (idem).

[Livros do sofrimento, da tristeza, de uma certa nostalgia (...) o elo entre essas diferentes sequências é criado pela montagem, por uma macarrônica sobreposição, bem cinematográfica, de um universo romanesco e de seus elementos, onde cada narrativa – dispersada pela explosão das tomadas no que elas perdem e se produzem – aparece como uma cena fechando gradualmente em *fade*, fio condutor que provoca um curto-circuito reunindo, em uma última sequência que tece e dissipa, as chaves de ideogramas passionais. Assim, este bom e feliz ano novo, compilação de quinze contos, poderia muito bem terminar em um fim de festa que reúne elementos díspares de um texto completo, disseminado pelo fragmento, a não conclusão, o fracasso ...].

E é do aspecto fragmentário dos textos que surge o ponto mais instigante da análise de Cortanze: mais do que a angústia de uma "geração sem saída", esses escritores tratam de "situações". Sua ficção denuncia as máscaras sociais, a censura e a hipocrisia. Se por um lado os romances apresentam em sua estrutura "uma imbricação macarrônica cinematográfica de

um universo romanesco e de seus elementos” (idem), os contos aparecem como estilhaços do real compilados pelo contista. Apoiando-se em dois escritores, o uruguaio Roa Bastos e o francês Maurice Roche, Cortanze legitima, ao exortar os contos de *Bonne et Heureuse Année*, a originalidade fragmentária e dilacerante dos textos.

O articulista encerra o artigo referindo-se nostalgicamente a uma ingenuidade presente em *Grande sertão: veredas* e *Macunaíma*. Ingenuidade esta que teria desaparecido nesses “romances vigorosos e duros que surgem como uma insuportável e necessária descida aos infernos da podridão.”(idem) Possivelmente em busca de um “fecho de ouro”, o autor encerra seu artigo com uma grandiosidade digna das pseudo-epopeias nele descritas, ou seja, com as mesmas marcas de exagero que permearam sua prosa crítica: “Cruel, surpreendente, amarga, tensa, naturalista, esta floresta amazônica sombria avança, como a de Macbeth, no coração de uma cidade de madeira.”(idem) A íntegra do artigo, seu estilo, as constantes referências a escritores das mais diversas épocas e origens e a conclusão, evocando Dante e Shakespeare, correspondem ao vasto arcabouço cultural, histórico, literário do articulista de linhagem nobre que é Gérard de Cortanze.

“Le Brésil des années 70”, escrito pela renomada tradutora e crítica Alice Raillard para *La quinzaine Littéraire*, traz a indicação das publicações e de imediato introduz a informação sobre o aniversário de quinze anos do golpe militar em 31 de março e acrescenta “Alguns dias antes, o general Figueiredo, quinto chefe do governo desde o golpe de Estado, tomava posse, iniciando uma era de expectativa para não dizer de esperança.” (RAILLARD: 1979).

Raillard considera que seu leitor está a par da realidade política brasileira, pois o trata como um conhecedor. Além de se dirigir a um público que aparentemente não é completamente leigo, a articulista utiliza um recurso legítimo para valorizar seu repertório cultural. Na sequência, referências ao “milagre” brasileiro, desigualdade social e crise econômica, tudo no parágrafo introdutório.

Em seguida, apresenta os romances:

Deux ouvrages apportent, chacun à leur manière, un éclairage sur ce Brésil des années 70. Ou, du moins, sur certains aspects d'un Brésil parmi tant de Brésils, dont on parle ou ne parle pas. Le leur a des tons doucement pourrissants à la chaleur des tropiques, dans l'amertume des idéaux déçus et le ronron de la télé. Ventres trop pleins ou ventres vides. (idem).

[Duas obras trazem, cada uma a sua maneira, uma luz sobre o Brasil dos anos 70. Ou, ao menos, sobre certos aspectos de um Brasil dentre tantos Brasis, do qual se fala ou não. O Brasil destes autores tem tons levemente apodrecidos no calor dos trópicos, na amargura dos ideais perdidos e no zumbir da televisão. Barrigas cheias demais ou barrigas vazias].

Como no artigo anterior, evidencia-se primeiramente a obra de Ivan Ângelo, como “flashes sucessivos”, uma “montagem de textos”, que sobrepe habilmente “a uma sátira de costumes de estilo burguês, uma narrativa socialmente engajada” (idem). É um trecho que traz o enredo do romance, sempre contextualizando aspectos ligados à história do Brasil, sem, no entanto, chegar ao didatismo.

Para realizar a passagem à obra de Rubem Fonseca, Raillard traça um paralelo entre o estilo dos dois autores:

Alors que le roman d'Ivan Angelo, avec tous ces artifices formels, est marqué d'un humanisme psychologique, chez Rubem Fonseca, toute psychologie est balayée, il s'agit plutôt d'une phénoménologie moraliste. Fragmentation journalistique chez Ivan Angelo, « hyperréalisme », images de publicité chez Fonseca. Le ton est sec. Sur un « monde vieux », qu'il voit ceint de fils de fer barbelés, sur une société qui « n'a pas besoin d'être protégée mais bien détruite », il jette une lumière crue de mirador. (idem).

[Enquanto o romance de Ivan Ângelo, com todos seus artifícios formais, é marcado por um humanismo psicológico, em Rubem Fonseca é apagada toda psicologia, trata-se mais de uma fenomenologia moralista. Fragmentação jornalística em Ivan Ângelo, “hiper-realismo”, imagens de publicidade, em Fonseca. O tom é seco. Sobre um “mundo velho” que ele vê cercado por arame farpado, sobre uma sociedade que “não precisa ser defendida, mas sim destruída”, ele joga uma luz crua e fria.].

Após essa transição, a autora apresenta *O caso Morel* como “um falso romance policial”, passando então à síntese e breve análise do enredo: “um quadro muito negro de uma sociedade que se arruína”. (idem) Para Raillard, esse “quadro atinge o mais perfeito estágio” nos contos de *Feliz Ano Novo*. Para os contos, os adjetivos são superlativos: *superbes, glaçantes*. A autora usa *nouvelles* e não *contes*, por isso o feminino: “Elas foram proibidas no Brasil. Elas contam a violência latente, o horror e a degradação sórdida. Fonseca corta a carne viva, obtendo fatias de morte...”. (idem) Este comentário inicia uma sequência sucinta de temas abordados nos contos, como “Feliz ano novo”, “Passeio noturno” e “Abril, no Rio, em 1970”: “de marginais que dão um golpe, violentam e matam, até o honrado pai de família, maníaco do crime gratuito. Num ritmo de partida de futebol retransmitido pelo rádio estão as esperanças de um jogadorzinho de futebol de bairro, etc.” (idem)

Na conclusão, mais elogios são tecidos ao contista Rubem Fonseca, comparando-o a Dalton Trevisan. *O vampiro de Curitiba* seria traduzido por Geneviève Leibrich e Nicole Biros e publicado pela Editora Métailié somente em 1998:

Sa concision, sa précision, apparentent Fonseca à cet autre virtuose de la nouvelle qu'est, au Brésil, Dalton Trevisan – que l'on attend toujours de voir publié en France. Comme lui, il se rattache à une tradition de « conteurs » (c'est-à-dire d'auteurs de nouvelles), très forte au Brésil, à laquelle appartiennent aussi des écrivains connus comme romanciers tels que Machado de Assis ou Guimarães Rosa.

[Sua concisão, sua precisão, vinculam Fonseca a este outro grande virtuose do conto que é, no Brasil, Dalton Trevisan – que ainda esperamos ver publicado na França. Como ele, Fonseca está ligado a uma tradição de “contistas” (quer dizer, de autores de novelas) muito forte no Brasil e à qual pertencem também escritores conhecidos como romancistas tais como Machado de Assis ou Guimarães Rosa].

A autora esclarece o emprego de “conteur”, pois o termo se presta a um jogo de palavras interessante em francês, significando tanto contista, como contador de estórias.

Para encerrar seu artigo e citar novamente Ivan Ângelo, a autora emprega mais uma vez o termo “conteur”, sem, no entanto, fazer maiores observações: “‘Contista’, também, com certeza, é Ivan Ângelo cuja *Festa* traz o subtítulo de romance-conto.” (idem)

Conclui, finalmente, declarando que, “se ambos os autores são testemunhas dos anos 70 e das falhas do desenvolvimento “à americana”, não podem ignorar a “tradição” brasileira: uma realidade obstinada, múltipla, violenta e dificilmente reduzível a esquemas de simples teorias.” (idem).

As informações históricas evidenciadas nos artigos e a utilização das mesmas fotos dos escritores sugerem a realização de um trabalho de informação e lançamento da parte da editora à mídia especializada, habitualmente realizado pelas editoras na ocasião de seus lançamentos. No que nos diz respeito, os artigos refletem a política editorial na ocasião do lançamento de Rubem Fonseca na França. Vale ressaltar que os articulistas parecem ter total familiaridade com o conteúdo do material analisado, pois se referem constantemente ao enredo dos romances e dos contos com detalhes. Também evocam com frequência fatos históricos, demonstrando conhecimento da realidade brasileira. Conclui-se que o “dever de casa”, tanto da editora quanto dos articulistas, foi bem feito e cumpriu os respectivos objetivos: divulgar e informar criticamente.

Por meio da observação desses dois artigos em conhecidos periódicos dedicados à literatura, pode-se constatar que as primeiras traduções de Rubem Fonseca na França foram, em princípio, bem recebidas pelos críticos.

Uma vez abortado o “projeto editorial” da Flammarion, o destino da obra de Rubem Fonseca seguiu duas vertentes nas décadas de 80 e 90: uma diz respeito à publicação de contos em antologias e coletâneas consagradas à prosa curta brasileira ou sul-americana, outra, à publicação de seus romances pela Editora Grasset, de 1986 a 1998, traduzidos por Philippe Billé. Em contos inquietantes como “Gazela”, “O balão fantasma”, “O outro”, “Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência” e “Almoço na serra no domingo de carnaval”, os franceses puderam arrepiar-se com narrativas permeadas pelo insólito na prosa fonssequiana, revelando seu “côté noir”. É muito possível que a publicação de *Le Cas Morel suivi de Bonne et Heureuse Année* tenha passado despercebida, como intuiu Marguerite Wünsch. Também cremos ser possível que a tradução de *A grande arte/Du grand art*, em 1986 (editado em livro de bolso em 1995), tenha sido mais bem acolhida pelo público leitor, que certamente prestigiou, em 1993, o lançamento de *Agosto/Un été brésilien*, considerando que este teve igualmente edição de bolso, em 1996. E se por um lado Fonseca foi frequentemente considerado um autor de romances policiais e “noirs”, uma das “brechas” evocadas por Marguerite Wünsch foi, sem dúvida, o autor brasileiro ter “aberto caminhos” e possibilitado ao leitor francês o acesso a outros autores brasileiros, como, por exemplo, Patrícia Melo. Rubem Fonseca faleceu em abril de 2020, deixando um grande legado literário não somente no Brasil, mas também nos países em que sua obra foi traduzida.

ALVES, M.C.R. The first readers of Rubem Fonseca in France. *Olho d'água*, v. 13, n. 2, p. 89-100, 2021.

Referências

ALVES, M.C.R. Rubem Fonseca na França. 2006. 196 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-21052007154655/publico/TESE_MARIA_CLAUDIA_RODRIGUES_ALVES.pdf. Acesso em 30 de jun. 2021.

BILLÉ, P. Correspondência com o autor José Rubem Fonseca. Bordeaux: Arquivo pessoal Philippe Billé, 1985-1993.

CORTANZE, G. de, Le Brésil sans folklore. *Magazin Littéraire*, Paris, Avril/1979.

FONSECA, J.R. *Le cas Morel suivi de Bonne et heureuse année*. Trad. Marguerite Wünsch. Paris: Flammarion, 1979.

FONSECA, J.R. “L'autre”. In: *Europe, Revue littéraire Mensuelle*. Tradução Daisy da Conceição Elísio & Mariangela dos Santos Paulo. Paris: Europe, 1982.

FONSECA, J.R. *Du grand art*. Trad. Philippe Billé. Paris: Grasset, 1986.

FONSECA, J.R. “Gazelle”. In: *Anthologie de la nouvelle latino-américaine*. Tradução Lyne Strouc. Paris: Delfond, 1991.

FONSECA, J.R. *Un été brésilien*. Trad. Philippe Billé. Paris: Grasset, 1993.

FONSECA, J.R. “Compte rendu de circonstances où toute ressemblance n'est pas pure coïncidence”. In: *Menaces - Anthologie de la nouvelle noire et policière latino-américaine*. LÉON, Olver Gilberto de (org.). Tradução de Jean-Claude Vignol. Nantes: L'Atalante, 1995.

FONSECA, J.R. *Du grand art*. Trad. Philippe Billé. Paris: Librairie Générale Française/Grasset, 1995. (Collection Le Livre de Poche, n° 13694)

FONSECA, J.R. *Un été brésilien*. Trad. Philippe Billé. Paris: Librairie Générale Française/Grasset, 1996. (Collection Le Livre de Poche, n° 13969)

FONSECA, J.R. “L'autre”. In: *Contes de Noël Brésiliens*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Albin Michel, 1997.

FONSECA, J.R. “Le Ballon Fantôme” In: *Des Nouvelles du Brésil*. Tradução de Philippe Billé. Paris: Editions Métailié, 1998.

RAILLARD, A. Le Brésil des années 70. *La Quinzaine littéraire*, Paris, 1-15/Juin/1979.

WÜNSCHER, M. Correspondência enviada a Maria Cláudia Rodrigues Alves. Paris: 05 DE set. de 2009.

Recebido em 23/06/2021

Aceito em 19/07/2021

Dever de memória: traduzindo Scholastique Mukasonga no Brasil*

RAQUEL PEIXOTO DO AMARAL CAMARGO**

RESUMO: Partindo de cruzamentos entre escrita testemunhal e regimes de verdade, o presente artigo se propõe a pensar compromissos e sensibilidades da tradução diante da escrita autobiográfica de Scholastique Mukasonga. Para isso, escolheu-se analisar trechos do romance *Um belo diploma* [*Un si beau diplôme!*], com foco na tradução de referentes culturais, bem como nas construções memorialísticas do texto. Precederam as análises reflexões acerca do dever de memória, inicialmente exercido em razão das atrocidades cometidas durante as duas Grandes Guerras, mas hoje expandido às elaborações de luto pós-genocídios. A escrita testemunhal literária, bem como as polêmicas que se desdobram em torno dessa noção, também compuseram esse quadro inicial de reflexões. A noção de uma literatura na fronteira dos regimes de enunciação, conjugando, sem reduzir, literatura e testemunho, foi central para situar os escritos de Mukasonga. Buscou-se, ao longo do trabalho, vislumbrar o potencial da tradução de deslocar, transferir e, com isso, acrescentar camadas de sentido ao texto traduzido, avaliando também os seus compromissos com o texto original, o respeito pelos seus tempos, seus contextos e coloridos próprios.

PALAVRAS-CHAVE: escrita testemunhal; literatura francesa contemporânea; tradução; Scholastique Mukasonga.

ABSTRACT: Based on the intersections between testimonial writing and regimes of truth, this article intends to think about translation commitments and sensibilities in the autobiographical work of Scholastique Mukasonga. To this end, excerpts from the novel *Um belo diploma* [*Un si beau diplôme!* / *Such a Wonderful Diploma*] were analyzed, focusing on the translation of cultural referents, as well as on the text's memorialistic constructions. The analyses were preceded by reflections on the duty of memory, initially put in practice as a result of the atrocities committed during the two World Wars, but today amplified to the elaborations of post-genocide mourning. The literary testimonial writing, including the controversies centered on such concept, were also part of this initial framework of reflections. The notion of a literary project situated on the border of regimes of enunciation, combining literature and testimonial, with no reduction to either genre, was fundamental to put Mukasonga's work into perspective. Throughout this study, we sought to glimpse the potential of translation to displace and transfer, and thus add layers of meaning to the translated text, while assessing also its connections with the original text and the respect for its own times, contexts and colors.

KEYWORDS: Testimonial Writing; Contemporary French Literature; Translation; Scholastique Mukasonga.

* Agradeço à Mirella Botaro e a Stelio Marras pela leitura deste texto, pelas sugestões feitas e pelo diálogo sempre tão frutífero.

** Tradutora e doutora em Estudos linguísticos, literários e tradutológicos em francês – FFLCH – Universidade de São Paulo - USP. E-mail: raquelcamargo_7@hotmail.com

Em Ruanda, “Ibuka” (Lembre-se) é o refrão daqueles que continuam buscando seus mortos enquanto vivem lado a lado com seus assassinos.

[Catherine Coquio, tradução nossa].

Introdução

Scholastique Mukasonga, autora ruandesa de língua francesa, publicada no Brasil pela Editora Nós, teve sua estreia brasileira em 2017 com *A mulher de pés descalços*. Na sequência, viu ser publicado no Brasil um de seus principais romances, *Nossa Senhora do Nilo*, que posteriormente ganhou também uma adaptação cinematográfica, com direção e roteiro de Atiq Rahimi: *Notre-Dame du Nil*. Em 2018 foi a vez de *Baratas*, seu livro de estreia na França e cujo título original nos coloca diante da palavra usada pelos hutus para se referirem aos tutsis: *Inyenzi* (baratas). Recentemente, no final de 2020, chega ao Brasil, por via da tradução da autora deste texto, *Um belo diploma*, romance permeado de referentes culturais que merecerão nossa atenção neste artigo.

Em sua obra, por diferentes prismas, diferentes pontos nevrálgicos de lutos e rupturas – passando pela criança que foi deportada à mãe que não queria ter o corpo exposto ao ser enterrada – Mukasonga nos coloca diante de estilhaços de uma vida que caminha sob os ecos de uma tragédia, qual seja, a do genocídio dos tutsis pelos hutus em Ruanda. A autora, tutsi, sobrevivente do massacre que ceifou a vida de 37 membros de sua família, incluindo pais, irmãos e sobrinhos, todos assassinados, é testemunha de um dos episódios mais sombrios da história e, em suas palavras, encontrou na escrita modos de não morrer, de não enlouquecer, de permanecer “capaz de reencontrar [suas próprias] lembranças”, escrevendo “sobre o que foi vivido” (MUKASONGA, 2020, p. 223).

Ao longo dos romances da autora tutsi, cenas e fragmentos de uma paisagem sociocultural que prenunciam o genocídio ou, por vezes, o expõem, quase sempre por um olhar testemunhal, vão criando uma memória coletiva, compartilhada, do massacre ruandês. Em *Um belo diploma*, é mediante a busca por um diploma de ensino superior que temos acesso a mais uma parcela desse mosaico de histórias. O mote do referido livro é o desejo do pai da narradora-personagem, Scholastique Mukasonga, e que nela ressoa por uma vida inteira, de que sua filha obtenha um *belo diploma, idiplomi nziza*, em kinyarwanda. Na perspectiva do pai, em sua fé inabalável, esse simples papel salvaria Mukasonga de uma tragédia anunciada, seria para ela como um “talismã, [um] passaporte para a vida” (MUKASONGA, 2020a, p. 6).

O que vemos então é a trajetória de exílio da personagem, que sai de Ruanda, passa pelo Burundi e por Djibouti, numa busca focada, obsessiva, pelo diploma que faria dela não mais apenas uma tutsi, mas uma assistente social, alguém com ensino superior que poderia exercer uma profissão, e, portanto, poderia ser poupada da morte que lhe era destinada: “Tornar-me assistente social, foi essa minha escolha, talvez a única e verdadeira da minha vida: o diploma que eu estava determinada a conquistar custasse o que custasse” (MUKASONGA, 2020a, p. 7). Seguindo numa veia autobiográfica, a autora trafega por acontecimentos, encontros,

acazos que a levam, ao fim das contas, a exercer na França a profissão de assistente social, bem como também a ser uma sobrevivente do genocídio ruandês, do qual sua família não escapara. As narrativas são bem-humoradas, cheias de fantasias e comoções juvenis e o estilo, por sua vez, em consonância com a atmosfera e os ambientes joviais retratados, é fluido. Porém, é também com os ossos de seus mortos que a autora está lidando.

Consideramos que *Um belo diploma* situa-se, propriamente, no campo da literatura de testemunho, tecendo memórias de um acontecimento histórico, o genocídio em Ruanda, e compartilhando-o com seus leitores por via das experiências narradas, mediante o registro do que se viu e sentiu e contando com a legitimidade advinda da presença. Se, em um primeiro momento, passaremos pelas reflexões necessárias à abordagem desse tema, isto é, o dever de memória, a literatura de testemunho, a força atribuída ao relato testemunhal, às palavras de quem viveu aquilo de que fala, à concretude da presença, do “estar lá”, buscaremos, em seguida, interpelar a tradução diante do que se pode chamar de um “dever de memória”, isto é, de sua responsabilidade com a construção e expansão de uma memória compartilhada. Afinal, para falar com Catherine Coquio, “A inquietante estranheza da história não se tornou [também] coisa nossa, nosso negócio, nosso mundo”? (COQUIO, 2015, p. 37).

Nesse sentido, nos propomos a ver como a tradução, partindo do compromisso com a transferência de uma memória histórica, da tarefa de tornar a “inquietante estranheza da história” “coisa nossa”, se comporta frente ao desafio de aproximar os leitores dos acontecimentos que envolvem o genocídio ruandês, expandindo memórias, criando empatias, tecendo redes de solidariedades e fazendo dos lutos, sofrimentos e mortos de Ruanda também “coisa nossa”.

Se cabe à literatura de testemunho o papel – importante, mas não excludente – de construir, elaborar e, nos limites do literário, registrar uma memória, caberia também à tradução de discursos testemunhais a tarefa – e a responsabilidade – de preservar e expandir essa memória, de torná-la também memória de outros; inseri-la no campo de afetos e sensibilidades daqueles que não viveram, não testemunharam e, por vezes, nem mesmo se sentem próximos ou implicados na tragédia que ela destila. Caberia, portanto, à tradução o papel de atar pontas e tecer pontes que promovam alguma intimidade com acontecimentos que, a depender de quem os olha, podem ser percebidos como distantes. Fazer da estranheza algo nosso não é, todavia, aniquilar o que nos soa estranho, tampouco é familiarizá-lo por completo; é propor aproximações, deixar que algo se transfira. Se estamos falando em mistura – e não em reduções –, em mestiçagens, para lembrar Antoine Berman (2002), estamos então propriamente no campo das traduções.

Para interpelar a tradução com base nos desafios acima expostos, com suas éticas e responsabilidades pressupostas, olharemos para os referentes culturais do romance traduzido, nos ateremos às escolhas em contexto e pensaremos os caminhos que emergem das decisões tomadas, bem como as razões que nos levaram a elas. A tradução, nesse processo, será encarada pelo que tem de devir, pelas aberturas a outras possibilidades de leituras, mas também a partir dos seus limites, isto é, das escolhas possíveis de serem feitas em cada contexto, em cada situação.

Dever de memória, literatura de testemunho

Costuma-se abordar o dever de memória a partir dos acontecimentos da Primeira e Segunda Guerras Mundiais e da urgência, na Europa, de construção de uma memória coletiva mediante a espacialização de lembranças. Isto é, mediante a construção de museus e sítios históricos, apenas para dar alguns exemplos, que legarão à posteridade resquícios de um passado que não se quer e não se deve apagar. Pessoas, datas, lugares, relatos e acontecimentos que lembram, por meio de uma presença espacializada, incorporada em monumentos, o dever de não esquecer. Muito rapidamente, na Europa, a construção social da memória torna-se, como observa Catherine Coquio, “espaços de negociação das identidades nacionais” (COQUIO, 2015, p. 226), cada Nação construindo sua própria cartografia. Mas, para além de uma organização identitária que produz vínculos estabelecidos com o passado, o dever de memória passa também, nos diz Paul Ricœur (1993), por uma “dívida com os mortos”, e é essa dívida que “nos dá uma memória longa, uma identidade duradoura”.

Importa lembrar que, se a expressão “dever de memória” nasce atrelada aos espaços europeus de construção de memória, nos anos 1990 ela vai se consagrando e se expandindo a outros episódios nefastos da história, o que nos habilita hoje a falar, para usar ainda uma expressão de Coquio, da “tríade oficial das memórias pós-genocídios”: a *Shoah*, o genocídio armênio e o genocídio dos tutsis pelos hutus em Ruanda. Todavia, foi também nessa década que as principais críticas à noção de memória foram se delineando. Em *Os abusos da memória*, por exemplo, Tzvetan Todorov insere no debate a questão do valor, chamando a atenção para o fato de que nem todos os exercícios de memória devem ser estimulados: “No mundo moderno, o culto da memória nem sempre serve a boas causas e não é de se espantar” (TODOROV, 1995, p.27). O autor se refere a celebrações do passado que exaltam, no presente, a Rússia stalinista, a Alemanha nazista ou mesmo o fascismo italiano. Em casos como esses, não estão presentes um dos principais critérios que justifica a necessidade de se manter uma memória viva: servir como alerta para que situações análogas, de horror, não aconteçam no presente (TODOROV, 1995, p. 60). Por outro lado, Todorov faz também um alerta aos regimes políticos totalitários e democráticos e aos seus modos de, por razões diferentes, apagarem a memória. Se, nos primeiros, o apagamento da memória faz parte de um projeto político, de Estado, nos segundos é preciso estar atento a um desprezo pela memória que conta com a cumplicidade e complacência dos cidadãos, pois a “superabundância de informações” e a celebração do presente tendem a ser características de tais regimes (TODOROV, 1995, p. 13).

Na perspectiva aqui adotada, considera-se que o dever de memória, que se reflete na repetição da fórmula “não se deve esquecer”, está relacionado a uma noção de justiça, que não necessariamente se desdobra em pedidos de restituição por danos sofridos, ainda que isso possa ocorrer. Porém, este dever estaria atrelado, antes de tudo, a uma dívida com os mortos, retomando a expressão de Paul Ricœur, que precisa se politizar e se atualizar no presente, ser posta em causa na contemporaneidade para que fique claro quais resistências o impulsionam. É exatamente nessa chave de leitura que vislumbramos aqui a responsabilidade da tradução

da escrita testemunhal de Scholastique Mukasonga, a de fazer dessa dívida um compromisso e assumir a tarefa de expandir a memória. É, portanto, com base numa questão de valor – explicitar a injustiça e o horror do que foi cometido em Ruanda e que não se deve repetir – que é necessário colocar o genocídio ruandês, o assassinato dos tutsis pelos hutus que se dá a conhecer na obra de Scholastique Mukasonga, no registro de um dever de memória, isto é, de um compromisso com uma memória que deve ser preservada. Esse dever, reitera-se, transmite-se à tradução, que fará dele um compromisso igualmente seu.

Os elementos mobilizados pelo dever de memória, quando pensados num plano literário, suscitam discussões acaloradas sobre os próprios contornos da literatura. Debates até certo ponto semelhantes aos acima mencionados cercam a noção de literatura de testemunho, contrapondo, por exemplo, ficção e verdade, obra e documento, personagem e testemunha, questionando, inclusive, a possibilidade de abordar a literatura de testemunho como um gênero literário. Tendo em vista esse debate, cabe lembrar que Michel Riaudel¹ sugere pensar os relatos testemunhais na literatura como um regime de discurso, não como um gênero literário. Tal regime seria característico, por exemplo, dos gêneros autobiografia, literatura epistolar, literatura intimista etc.

Dentre outros eixos importantes, não poderíamos omitir a discussão em torno da suposta “autonomia” da arte: o dever de verdade romperia com a “autonomia” da arte, um pressuposto da literatura que teria nascido com o romantismo e que perduraria até hoje? No caso da literatura de testemunho, a obra tenderia a ser um documento, um registro, muito mais do que uma obra? As preocupações estéticas, as fabulações e a imaginação tão características do plano literário seriam mitigadas diante de um “dever de verdade”? Não por acaso muitos autores caracterizam a literatura de testemunho a partir de exigências – tais como compromisso com fatos, verdade, documentos – que exerceriam estrangulamentos à liberdade estética necessária ao plano literário:

Uma questão espinhosa para as pesquisas que abordam o testemunho a partir da ótica dos estudos literários diz respeito à convivência desse tipo de discurso com o status literário que ora lhe é atribuído, ora é por ele reivindicado. Afinal, se a expressão testemunhal é construída com base na negação do pacto mimético tradicionalmente assumido nas obras literárias, se nela a sempre delicada conjugação entre ética e estética desequilibra-se conscientemente em favor da primeira, afastando qualquer pretensão de autonomia artística, é, então, inevitável que a aproximação entre testemunho e literatura só possa ser feita com cautela e alguma hesitação (PAULA, 2015, p. 122-123).

Inspirando-nos novamente em Michel Riaudel (2015), vislumbramos um caminho não de contraposição, mas de aproximações cautelosas. Se é possível, por um lado, pensar tais debates a partir de uma organização que tende a opor as categorias “história” e “literatura”, por outro, e esta nos parece uma alternativa mais interessante, podemos também fazer o exercício oposto: avaliar em que medida história e literatura se tangenciam e, a partir daí, visitar o conceito de literatura de testemunho. Ao pensar questões relativas à temporalidade histórica

¹ Comunicação pessoal.

e literária, às diferentes exigências da história que se reivindica “ciência” e da literatura cujos compromissos com a “verdade” são mais fluídos, Michel Riaudel (2015, p. 159) sugere que façamos da “recusa do anacronismo” o lugar comum entre história e literatura, isto é, “o chão partilhado entre historiadores e estudiosos da literatura”. O elemento temporal é, pois, matéria prima tanto de escritores e críticos literários, como de historiadores. Em outras palavras, é também nas marcações temporais, nas recusas do anacronismo, que escritores e historiadores trabalham – claro, esse é um chão em comum construído no âmbito de um amplo espectro de oposições, já acima mencionadas, mas que nos servirá aqui como guia para a leitura dos escritos de Mukasonga. Estes, por sua vez, serão vistos como literatura e como testemunho. Assim como na história, eles estabelecem cortes entre passado e presente, têm compromisso com verdades, e, assim como a literatura, eles fabulam, ficcionalizam. Isto é, estamos falando de um “gênero” híbrido, e esse é um aspecto que muito nos interessa.

Observemos, por outro lado, que há um paralelo entre a espacialização da memória – construções de lugares de memória nas cidades, nações – e os recursos utilizados em um texto que opta por narrativas e discursos testemunhais: datas, nomes, lugares, referências políticas são elementos que podem ser submetidos à verificação e, conseqüentemente, que ganham em fiabilidade junto aos leitores. Poderíamos, assim, pensar que, se o “pacto mimético” (CAIMI, 2004) se enfraquece na literatura de testemunho, o leitor se fiaria, portanto, no pacto testemunhal? Sim e não. Consideramos que os dois pactos são de fundamental importância para a literatura testemunhal. Tomemos como exemplo o romance *Um belo diploma*. Se há uma fiabilidade proveniente de elementos que podem ser submetidos à verificação, como é o caso, dentre muitos outros, da Escola de Assistência Social de Gitega, onde a protagonista se formou, e cuja existência podemos confirmar com uma rápida pesquisa, por outro, é mediante uma narrativa subjetiva dos fatos, portanto, mediante uma construção da realidade – pacto mimético – que temos acesso aos acontecimentos nos planos micro e macro do romance.

Em um dos momentos marcantes do livro, no qual Scholastique está já na França, na Normandia, e seus amigos e parentes correm risco de vida em Ruanda, ela vislumbra da varanda de seu apartamento um “barco branco muito bonito” (MUKASONGA, 2020a, p. 169) atracado no cais do canal. Muito provavelmente, o iate da Rainha da Inglaterra, pois, naquele dia, celebrava-se o quinquagésimo aniversário do desembarque de soldados aliados na costa normanda. Era uma homenagem aos mortos no front dos aliados na Segunda Guerra e também um apelo oficial para “não esquecer”, para que tais atrocidades não tornem a acontecer. Estávamos, portanto, em 1994, ano exato do genocídio dos tutsis pelos hutus em Ruanda. Nesse momento, com o genocídio em Ruanda já em curso, a protagonista-autora teme pelos seus e, em seu íntimo, se imagina fazendo um apelo às autoridades internacionais para que também voltem seus olhos para a África, especificamente, para Ruanda:

[...] e me veio então a ideia maluca de correr para o barco e me jogar aos pés da rainha para suplicar a ela que convencesse todos os chefes de Estado, reunidos para celebrar a libertação da Europa dos horrores do nazismo, a proclamar “isso nunca mais”, a fazer alguma coisa para salvar [...] em Ruanda, todos os que ainda podiam ser salvos (MUKASONGA, 2020a, p. 170).

Esse cruzamento de temporalidades, o momento de construção da memória histórica das mortes durante a 2ª Guerra e o momento atual das mortes dos tutsis pelos hutus em Ruanda é tecido por conexões – afetivas, inclusive – da protagonista-autora. E é assim que ele chega até nós: literatura e história; fatos e afetos; objetivo e subjetivo. Vemos o acontecimento político macro do presente da narrativa, genocídio ruandês, e o lemos pelo micro, pelo regime do miúdo, pelos medos e dores de perdas de uma sobrevivente deste genocídio.

A literatura testemunhal, portanto, se mantém, e há que se manter na fronteira. Ela emociona, comove ao seu modo, com verdades, lugares, datas e recursos à escrita autobiográfica, o que permite elaborar lutos de dores inestimáveis, de perdas geracionais de alcance inestimável. É o que se percebe no seguinte trecho, salpicado de datas, lugares, títulos de periódicos, mas também permeado pela memória afetiva da protagonista e por sua dor, que nos é comunicada:

Na França, no mês de maio de 1994, as informações vindas de Ruanda eram confusas. A palavra “genocídio” era tabu. Eu estava só, mergulhada no desespero. Estava certa de quem em Nyamata, entre os exilados tutsis, não haveria sobreviventes. Meus colegas da Escola de Assistência Social recortaram para mim um artigo do *Figaro*. Era um longo artigo sobre Kanzenze, Kanzenze era o nome administrativo que as autoridades tinham atribuído a Nyamata. Uma testemunha dizia ao jornalista: “Em Kanzenze, os sobreviventes são um décimo dos mortos”. Isso significava, traduzia o jornalista, que a cada dez pessoas nove teriam sido mortas. No fim do mês de junho, uma carta me informou que, em Gitagata, foram dez a cada dez (MUKASONGA, 2020a, p. 169).

Lembremos, como o faz Pierre Nora (1993, p. 13), que os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, de que é preciso criar arquivos, comemorar aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. Paralelamente, e nos valendo das próprias palavras de Mukasonga, afirmamos também que num plano individual, numa dimensão precisamente subjetiva, sem a concretude dos museus e documentos, os lugares de memória também são uma construção. E, no caso das memórias de genocídio, é essa construção subjetiva que permite não afundar em uma loucura completa, não sucumbir às perdas e se manter em vida:

Eu nunca me descontrolei ao ponto de me tornar completamente louca, de cair na loucura e de não ser mais capaz de reencontrar minhas lembranças, porque eu escrevia sobre o que foi vivido. Minha mãe salvava os filhos e eu, eu salvei a memória. (MUKASONGA, 2020, p. 223).

Tendo em vista os lugares de memória na literatura, passemos então propriamente à tradução e às suas responsabilidades diante das nuances características de uma escrita testemunhal e das construções de memória que marcam a escrita de Scholastique Mukasonga.

Traduzindo Scholastique Mukasonga: compromissos, limites, sensibilidades

Começamos, pois, com um trecho que se passa no Burundi, um dos países onde se refugiou Scholastique Mukasonga, no qual a narradora se atém a um traje burundiano, o *imvutano*, comumente utilizado em cerimônias e em grandes ocasiões:

Quanto ao *imvutano* burundiano, ele se usa assim: por cima de uma elegante blusa regata e de uma anágua abainhada de renda, duas peças de um tecido muito leve, preferencialmente de nylon, uma que vai até os pés, plissada na cintura por um cordãozinho que termina em um pompom, fazendo as vezes de uma longa saia, e a outra amarrada no ombro ao modo de um sári e descendo até a cintura, que é melhor ser fina. Nessa época, a moda era de cores fluorescentes muito claras, transparentes. Em Ruanda, o traje é similar, com uma pequena diferença apenas: o tecido da parte de baixo é mais espesso e sempre colorido (MUKASONGA, 2020a, p. 43).

No trecho em destaque, o *imvutano*, traje utilizado em ocasiões especiais tanto no Burundi como em Ruanda, assume uma centralidade; é em torno dele que o parágrafo se estrutura. A escolha da tradução foi, portanto, a de manter essa palavra estrangeira, com sua centralidade, sem abrir uma nota para acrescentar informações sobre ela. O que diz essa escolha? Por que não tentar traduzir *imvutano* por palavras do português que evoquem uma imagem similar, como “traje de gala burundiano”, por exemplo?

Num primeiro nível de leitura, a escolha passa pelo simples fato de que a própria narradora-personagem explica o modo como o *imvutano* é usado no Burundi, dispensando, assim, uma explicação sobre o que ele é. Em outras palavras, se é mediante a descrição do seu uso que a narradora dá a conhecer esse traje aos seus leitores, pareceu-nos, então, que também na tradução esse seria o meio de conhecê-lo; que não haveria a necessidade de acrescentar informações sobre o *imvutano*, pois o entendimento da palavra deveria partir da descrição do seu uso.

Porém, num segundo nível de leitura, este um pouco mais analítico, observa-se que há um estranhamento cultural, sutil, que se produz no próprio romance, quer dizer, que não é suscitado diretamente pela tradução². Esse estranhamento, um dos fatores que leva Mukasonga a se ater com certa precisão de detalhes ao *imvutano* e até a atribuir um ar de importância a esse traje, é o fato de que, no Burundi, o seu uso diverge um pouco daquele de Ruanda: [...] “a partir do momento que as burundianas e as ruandesas puderam adquirir essas estampas exóticas [vindas da Europa], elas se cobriram elegantemente com essas novidades, mas de uma forma um pouco diferente”. A sensação de estranheza parte, pois do fato de que, mesmo em países tão próximos, com culturas que se tangenciam, há uma diferença aparentemente sutil na composição de um traje festivo: o colorido que ele ganha em terras ruandesas.

O *imvutano*, no contexto da narrativa, é a palavra catalizadora desse estranhamento. Duas questões derivam dessa observação. A primeira delas é: cabe à tradução deixar passar

² Estamos aqui lidando com a suposição implícita de que a tradução, em níveis que variam, sempre é produtora de deslocamentos, evidenciando diferenças culturais e estranhamentos. Cf. BERMAN, 2002.

esse estranhamento. Mantê-lo visível, lisível. Cabe-lhe permitir que as diferenças de uso do *imvutano* no Burundi e em Ruanda apareçam no texto com sua devida centralidade. É seu papel se fazer sensível à percepção de que a importância não está em saber o que é o *imvutano*, mas em observar como a história do seu uso reflete diferenças entre um cá e um lá africano, o cá e o lá da autora-personagem: Ruanda, sua terra natal, Burundi, seu país de refúgio. Trata-se, portanto, de um estranhamento produzido a partir de uma perspectiva interna, de um *eu* e um *outro*, um familiar e um estrangeiro que se distinguem na própria visão da personagem-narradora.

A sensibilidade da tradução passa por preservar a centralidade desse aspecto, por deixar que o *imvutano* permaneça o elemento catalizador das diferenças e estranhamentos produzidos por uma perspectiva estrangeira no país. Mukasonga é africana, mas de Ruanda, Burundi para ela, em certa medida, é também um estrangeiro, ainda que em um nível menor do que se ela não fosse africana. Mas exatamente por ser essa estrangeira *de dentro*, as diferenças sutis lhe saltam aos olhos, algo que não necessariamente aconteceria se estivesse em questão o olhar de um estrangeiro *de fora*, europeu, se preferirmos, para quem dificilmente as sutilezas de uso e mesmo das cores do *imvutano* burundiano e ruandês lhe saltariam aos olhos. Quisemos, portanto, que o *imvutano* chegasse aos leitores pelo olhar da diferença que ele suscita e que catalisa.

A segunda questão está relacionada ao que Antoine Berman (1995) chama de caixa acústica da palavra. Já vimos que a preservação de *imvutano* não possui uma finalidade didática – permitir que leitores saibam o que é o *imvutano* –, mas deriva de um respeito pelos modos como ele é apresentado no texto, mediante a descrição do seu uso numa perspectiva contrastiva – Ruanda/Burundi. Porém, há também, do lado da tradução, outro aspecto que atua na decisão de preservar o significante, qual seja, o desejo de, na medida do possível, salpicar o texto de um “colorido estrangeiro”; de deixar aos leitores a sensação de que o texto traduzido lida, em quase todo o tempo, com o estrangeiro. É uma decisão de permitir, por vezes, que o estrangeiro do texto original chegue e se aproxime de forma um pouco mais explícita dos leitores do texto traduzido. Em outras palavras, é criar brechas para um soar burundiano no texto em português, sem que, com isso, os sentidos se percam ou se comprometam.

A escolha de preservar o vocábulo *imvutano*, que no francês falado no Burundi entra como um empréstimo da língua banta kirundi, passa então pelos níveis acima expostos, e o “colorido” do texto vai se instalando com mais propriedade, integrando-se ao português com fluidez, na medida em que se produzem leituras e interpretações do texto traduzido.

Vemos, pois, que a palavra *imvutano*, assim conservada, permite reconstituir e preservar a memória junto aos leitores da tradução. No trecho seguinte, encontramos outro referente cultural que merecerá nossa atenção, pois, ainda que em níveis diferentes, ele também contribui para uma construção e expansão memorialística no texto traduzido:

Ao redor ficavam as poucas quitandas da cidade: o armazém gerenciado por um grego e, em frente, seu concorrente administrado por um paquistanês e as quitandas mais modestas, onde se vendiam principalmente pedaços de tecido

para os *pagnes* das senhoras. (MUKASONGA, 2020a, p.14).

pagne: Vestimenta típica de alguns países da África comumente feita de tecido ou couro, com ajuste na altura dos quadris e geralmente cobrindo o corpo da cintura aos joelhos. [N.T.]

A primeira observação é a de que a palavra estrangeira que aparece no trecho, *pagne*, como se pode ver, vem acompanhada de uma nota de tradução. Diferentemente do caso anterior, não nos deparamos com uma explicação feita pela própria personagem acerca da palavra *pagne*, tendo em vista que se trata de uma palavra conhecida na língua francesa, também utilizada no Burundi, mas que não é um empréstimo de línguas bantas. Portanto, não há, aparentemente, necessidade de uma explicação da palavra para leitores francófonos e nem um estranhamento produzido a partir de uma perspectiva interna. Por que então não traduzi-la?

A questão gira em torno das opções colocadas à disposição da tradução na ocorrência em questão. Como traduzir *pagne*. Tanga? Tecido leve em geral colorido? Saia? Outras tantas possibilidades existem, mas elas nos parecem, por uma série de motivos, ou redutoras, ou demasiadamente explicativas ou exotizantes. Tanga, a principal opção dos dicionários de língua portuguesa, e também a mais exotizante, apresenta sentidos tais quais:

1 *VEST* espécie de lençol enrolado ao corpo us. por negros que chegavam ao Brasil como escravos

2 *VEST* espécie de avental de tecido ou outro material, us. por povos primitivos para cobrir do ventre às coxas; tanguero

3 *p.ext.*; *VEST* qualquer pedaço de pano ou de outro material us. para cobrir o sexo; tapa-sexo

4 *p.ana.*; *VEST* parte inferior da roupa de banho esp. quando de dimensões mínimas

5 *p.metf.* estado da sociedade entre os selvagens; rusticidade, primitivismo (HOUAISS, on-line).

Ao observar as entradas do vocábulo tanga no dicionário Houaiss, percebemos que as quatro primeiras, que se referem ao seu uso como uma vestimenta, apresentam definições que tendem, no mínimo, para a manutenção de um imaginário exótico acerca dos *pagnes*. Ademais, elas não correspondem ao uso burundiano (nem mesmo ruandês) dessa veste: não se trata de um lençol enrolado ao corpo, tampouco de uma “espécie de avental de tecido ou outro material” e, muito menos, de um tapa-sexo ou da parte inferior de uma roupa de banho. Além disso, a palavra tanga mobiliza um segundo campo lexical que aponta, mais uma vez, para uma construção exotizante da qual discordamos, qual seja, a que relaciona o uso dessa veste a povos primitivos, selvagens, rústicos etc. Não se trata aqui de negar o exótico como formação e composição de imaginários ou mesmo como ponto de vista, mas de perceber que a veste não possui, no contexto do romance, uma dimensão exotizante, ao contrário o *pagne* é algo muito interno, muito próprio, muito familiar no Burundi. Em outras palavras, *pagnes* são roupas muito típicas de alguns países africanos. O exotismo que eles podem evocar provém de um olhar de fora que, ressaltando a beleza do colorido desses tecidos, não deixa de fetichizá-los. E nesse processo, o que acaba por ser fetichizado é a própria diferença.

Em todo caso, é interessante perceber que *pagne*, no dicionário francês (TLFi) também apresenta uma definição que resvala para uma valoração dessa veste que não condiz com seu uso corriqueiro no Burundi: “Vestimenta rudimentar utilizada por nativos de países quentes, feita de tecido, couro, penas ou matéria vegetal, ajustada em torno do quadril e cobrindo o corpo da cintura aos joelhos” (tradução nossa). Não se trata de uma vestimenta rudimentar, ou, melhor, o que nos levaria a caracterizar uma veste como rudimentar? Seu corte, sua matéria prima? Optamos, portanto, por evitar a tradução mais usual de *pagne* em português, qual seja, tanga, por seu campo semântico não ser condizente com o do *pagne* no contexto de uso do romance. Ao mantermos a palavra, optamos por priorizar, na nota de rodapé, uma descrição não excludente de um dos principais usos da vestimenta, pois, além de uma saia, ele pode também ser uma camisa, inclusive usada por homens, ou mesmo um vestido, e por ressaltar o fato de ele ser uma veste típica de alguns países africanos. A escolha da nota contendo uma definição mais genérica dessa veste foi exatamente o que nos permitiu priorizar o seu uso corriqueiro, mesmo banal, no Burundi, restituindo essa dimensão aos leitores da tradução.

Quisemos, portanto, ao manter o vocábulo, marcar uma diferença, mas não exotizá-la. A preservação desse colorido no texto demandou, no entanto, a realização de uma nota explicativa que, se representa uma ruptura por vezes indesejada no texto literário, no caso em questão, foi o que permitiu gravar uma diferença no texto e propor uma explicação menos exotizante do *pagne*. A escolha considerou razões diferentes daquelas que nos levaram a preservar a palavra *imvutano*. Aqui, pretendeu-se evitar o risco de exotização mantendo-nos em uma esfera de reflexão que incide mais propriamente nos efeitos da tradução. Trata-se menos de um respeito a uma decisão do original e mais de um cuidado com a sonoridade, bem como com os efeitos de sentido que se produzem com as mudanças de contexto.

No terceiro trecho selecionado, nos deparamos com algumas impressões de Scholastique Mukasonga acerca do Djibouti, país que ela não conhecia e para onde se mudara em função de uma transferência de trabalho do seu marido. O que vemos, então, nesse momento do romance, são cenários djiboutianos que, por razões diversas, chamam a atenção da protagonista:

Ao cair da noite, com um frescor ilusório, fazíamos uma caminhada ao longo do porto. Os *dhow*s, aqueles barcos antigos usados no comércio com o Iêmen, faziam sonhar: para o meu marido, eles evocavam os navios dos faraós que iam adquirir, no misterioso país de Punte, junto às princesas negras, os frutos preciosos das árvores aromáticas; mas para mim, lembravam o que dizia o professor de História a respeito desses mesmos *dhow*s que os árabes de Zanzibar tinham lançado sobre o lago Tanganyika: eles transportavam os escravos sequestrados pilhados no Congo vizinho. Como o Ruanda e o Burundi tinham escapado disso? (MUKASONGA, 2020a, p. 121).

Nós nos ateremos ao cruzamento de perspectivas em torno do referente *dhow*s, que, como o *imvutano*, aparece igualmente acompanhado de uma descrição no próprio corpo do texto: “aqueles barcos antigos usados no comércio com o Iêmen”. Também por esse motivo, o referente estrangeiro foi aqui mantido sem a necessidade de nota explicativa. Percebemos,

no entanto, que esses mesmos barcos suscitam imagens diferentes a depender do olhar lançado ora por Mukasonga, ruandesa, ora por seu marido, francês. Se para o marido – não nomeado no livro – eles evocam uma melancólica e bela imagem de navios transportando faraós para adquirirem, no “misterioso país de Punte”, frutos de árvores aromáticas, para Mukasonga é a realidade do tráfico de escravizados que eles disparam em seu espírito: eram naqueles barcos que se “transportavam os escravos sequestrados pilhados no Congo vizinho”. E a autora-personagem se questiona: como Ruanda e o Burundi escaparam dessa realidade?

De certo modo, assim como *imvutano*, o referente *dhow*s também é uma palavra catalizadora no texto, mas diferentemente do primeiro exemplo, não é um estranhamento cultural o que ela catalisa. Em torno dela cruzam-se duas perspectivas, uma africana e outra europeia, por meio das quais dois personagens com diferentes ancoragens culturais enxergam os *dhow*s. Podemos pensar que, nesse trecho, o deslocamento suscitado pela tradução mediante essa tarefa que lhe é tão própria, tão inerente, qual seja, a de retirar uma obra de um contexto e inseri-la em outro, produz um importante acréscimo à significação dessa passagem.

Ao trazer os *dhow*s, juntamente com as reflexões de Mukasonga, aos leitores com uma ancoragem cultural no Brasil, a tradução talvez possibilite uma nova adesão à evocação das imagens tristes e sombrias por parte da protagonista. É plausível supor, em relação aos leitores deste lado do Atlântico, reflexões como: para onde os escravizados congolezes eram transportados...? Sabe-se, por exemplo, que boa parte das pessoas trazidas para serem escravizadas no Brasil vieram da região do atual Congo e de Angola³. Em função da proximidade que possuem com a história da escravidão, leitores brasileiros se sentiriam mais implicados nesse lamento, nessa angústia? Tenderiam a olhar os barcos com a tristeza de Scholastique muito mais do que com o encanto do seu marido? Adentrariam o texto por via de uma adesão mais evidente à perspectiva da protagonista ou mesmo de uma maior empatia com o seu ponto de vista? Pensando nos potenciais de criação de novos sentidos de uma obra via tradução, lembremos o que nos diz Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro*:

“[...] em uma tradução, não há somente uma certa porcentagem de ganhos e de perdas. Ao lado desse plano, inegável, existe um outro, em que alguma coisa do original *aparece* e que não aparecia na língua de partida. A tradução faz girar a obra, revela dela uma outra *vertente*” (BERMAN, 1984/2002, p. 21).

Nesse caso, há uma nova perspectiva que pode vir a se evidenciar em razão das conexões Sul-Sul feitas pelo romance: assim como a África, o Brasil também tem uma longa história de escravidão. A tradução desloca, necessariamente, quando permite a leitura em outro contexto, mas em alguns casos, quando as perspectivas propostas pelos personagens ativam memórias históricas nos leitores do texto traduzido que não necessariamente se ativariam nos potenciais leitores do texto original, as novas camadas de interpretação da obra deixam ainda mais evidente esse deslocamento tradutológico. E, para além de um deslocamento,

³ Para mais informações sobre os lugares de origem das pessoas escravizadas no Brasil, bem como a respeito de seus retornos às suas terras natais, cf.: CARNEIRO DA CUNHA, 2012.

podemos também pensar em uma reconstituição de sentido mais profunda do original em razão da memória da escravidão ativada pelos leitores da tradução.

Ainda no Djibouti, a protagonista nos descreve, com muita precisão, a atmosfera de marasmo, de languidez, que prevalecia durante os rituais para o uso do *khat*, corriqueiros nesse país:

O “mastigador” ocupa seu lugar no colchão; fica meio sentado, meio deitado, a bochecha esquerda apoiada na mão. Os acessórios ao seu alcance. E está pronto para a sessão de *khat*. A bola de folhas verdes mastigadas incha a bochecha do mastigador. As cuspidas esverdeadas pontuam os fragmentos da conversa lânguida dos adeptos da pequena folha ou os devaneios amalucados do mastigador solitário. Graças aos maços de *khat*, os problemas se desvanecem, as incertezas, as ameaças do futuro se fundem no entorpecimento de um presente estupefato [...] (MUKASONGA, 2020a, p. 123).

Os usos e costumes do Djibouti chamam a atenção da protagonista, originária de Ruanda. É exatamente esse olhar de curiosidade, de aprendizado, de descoberta por parte da personagem que a tradução busca transferir. Manter o referente *khat*, bem como manter o substantivo “mastigador”, com a estranheza que ele suscita e sabendo que outras traduções seriam possíveis – “aquele que mastiga o *khat*”, por exemplo – passa pela escolha de deixar que a cena se desenrole sob o olhar dos leitores; de não buscar explicá-la, de não traduzir mais do que o necessário, mas permitir que o texto se mostre, se revele no ritmo proposto pela autora e que os leitores restituam, gradualmente, no passo a passo da descrição, a cena dos mastigadores de *khat*. As passagens sobre o *khat* não têm a pretensão de serem conclusivas, isto é, de veicularem um ponto de vista muito bem balizado sobre esse costume do Burundi. Elas são como quadros que vão sendo pintados à vista dos leitores e, à tradução, cabe deixar que eles se pintem, que paulatinamente adquiram cores e formas. Trata-se, portanto, de controlar o impulso de traduzir, a pulsão de traduzir, para falar com Paul Ricoeur (2004), e reconhecer os recuos necessários da atividade tradutória. Em outras palavras, se em alguns momentos a tradução precisa ser interventiva, em outros, é preciso permitir que o texto atravesse, exploda na língua de chegada com certos pontos de incômodo, como poderiam ser o *khat* e os “mastigadores”, por exemplo.

Assim, ainda que os leitores não concluam com exatidão o que é o *khat*, eles podem enxergar o que acontece quando se mastiga as ditas folhinhas verdes. Eles podem observar também que isso ocorre no Djibouti, não no Burundi, não em Ruanda. Esse é o limite, não há lições a serem tiradas nem explicações a serem acrescentadas. É o limite do traduzir, do respeito à voz da personagem que não produz tantos julgamentos sobre o que vê, mas que descreve uma atmosfera tal como se o fizesse para si própria, para a organização da sua memória do lugar. Tal limite, porém, importa dizer, se organiza a cada vez, a cada tradução. Se o respeito passa aqui por uma espécie de recuo do exercício de traduzir, em outros casos ele poderia justamente depender de uma postura interventiva para que o texto se restituia nos moldes propostos pelo original.⁴

⁴ Penso aqui, especificamente, na tradução de *As Guerrilheiras*, de Monique Wittig, que exigiu das tradutoras

O último trecho versa, como não podia deixar de ser, diretamente sobre memória. A memória que se tece na própria trama do romance e que reflete também os passos de sua autora em busca de restituí-la, refazendo caminhos, revisitando lugares e participando de ritos de luto: Foi lá, no interior dessa escola, que milhões de tutsis foram reunidos e massacrados. Eu assisti ali, em abril de 2014, no vigésimo aniversário do genocídio, a uma cerimônia comovente [...] (MUKASONGA, 2020a, p.165).

A cerimônia à qual a autora se refere, chamada no romance de “a grande cerimônia” reuniu presidentes de todo o continente africano com a finalidade não apenas de ritualizar o luto, mas de proclamar o “nunca mais!” mediante o exercício da memória. Scholastique Mukasonga foi uma convidada oficial.

No estádio também, uma emoção intensa arrebatara a multidão. Gritos de sofrimento se elevavam de toda parte, os espectadores estavam tomados por crises de trauma. As equipes de socorro evacuavam pessoas devastadas pela dor. Eu, que acreditava, graças à escrita, ter tomado a dianteira e assumido o controle da minha história, fui apanhada de repente pelo sofrimento tão vivo, creio, como há vinte anos, quando recebi a carta com a lista dos trinta e sete nomes, os dos membros da minha família que tinham sido assassinados. Naquele momento, eu não fui capaz de chorar, mas em meio aos meus, a essa multidão portadora de um luto que é o oposto do esquecimento, pude chorar com os outros, com todos aqueles que ocupavam as arquibancadas acima, abaixo de mim, com o estádio inteiro, pude chorar em silêncio, deixar minhas lágrimas correrem, colarem em minhas bochechas, não enxugá-las, deixá-las acariciar-me, consolar-me, lavar-me desde o interior de todo esse remorso de ainda estar aqui, viva, apoiando-me em todos aqueles que lá estavam, ao meu lado, que me sustentavam na mesma dor para não desmoronar... (MUKASONGA, 2020a, p. 169).

É em trechos como esse que emerge de forma mais explícita a veia autobiográfica da narrativa. Aqui a escrita autoral transborda, a autora se aproxima radicalmente da sua personagem. Aqui a literatura testemunhal ganha em expressividade, o tom de humor e de leveza que perpassa quase todo o livro cede lugar à franqueza das palavras que precisam ser ditas, da dor que precisa ser relatada, da memória que precisa ser reivindicada. É um dos pontos altos do romance e um momento de mudança de tom, em que a própria autora parece se despir diante de seus leitores, permitindo-se um choro coletivo que também passa a ser nosso, que chega até nós e nos convoca a nos implicarmos nele. Pensamos, portanto, que o trecho destacado reflete também um ponto alto da literatura testemunhal, que, como mencionamos, se realiza enquanto literatura num campo compartilhado com a história. Mais uma vez, é por via de uma narrativa subjetiva de Mukasonga que temos acesso a essa cerimônia histórica, ocorrida em Ruanda em 2014. A chave de entrada para acessar esse acontecimento histórico é, e não poderia deixar de ser, a do percurso de vida da autora, marcado por mortes, perdas e lutos. É esse percurso que nos dá um acesso único ao massacre histórico ocorrido no ano de 1994 em Ruanda, com um saldo de 800 mil mortes nos primeiros três meses e que, no ano 2014, estava sendo lembrado por toda África, para não ser nunca esquecido.

exatamente o oposto: uma força, uma potência textual e mesmo uma linguagem recriada. Cf. WITTIG, 2019.

Façamos, pois, dessa temporalidade histórica o chão comum entre literatura e história. E fazemos do olhar miúdo, o da testemunha, que permite humanizar os números, enxergar narrativas e subjetividades por trás da “frieza” dos dados, um trunfo da literatura testemunhal. Essas duas dimensões devem, portanto, estar presentes também na tradução. É sua função comunicar tanto quanto possível essas duas camadas que perfazem a literatura de testemunho. Ou, trocando em miúdos, é função da tradução permitir que se transfira, no texto traduzido, as histórias, os trajetos, os sonhos e as fantasias da menina que se refugiou em Djibouti e sobrevivera ao genocídio com seu *Belo Diploma*. Por outro lado, também é tarefa sua restituir os elementos de verdade que permitem olhar para o genocídio em sua dimensão histórica e que mobilizam nos leitores o desejo de querer saber, conhecer e não esquecer. Mediante a tradução, leitores outrora não implicados, tornam-se também guardiões dessa memória.

Conclusão

Iniciamos este artigo apresentando, com um breve resgate histórico, o dever de memória, que, se tradicionalmente foi pensando e exercido em razão dos acontecimentos relacionados às duas grandes guerras mundiais, hoje abrange, sem sombra de dúvida, os processos memorialísticos pós-genocídios. Seguimos conectando a escrita testemunhal tanto à construção da memória quanto às possibilidades, no campo literário, de cruzar narrativas pessoais com fatos passíveis de serem verificados na história, oferecendo assim aos leitores portas de entrada para o texto que passam por esses dois registros, um de tendência mais subjetiva, outro de tendência mais objetiva.

Após esse percurso, seguimos pensando as responsabilidades e sensibilidades da tradução quando se depara com uma escrita testemunhal. Consideramos que o que interpela esse regime de discurso no romance original deve também interpelar a tradução, ainda que de outros modos. O que manter, o que deixar passar de um texto a outro e, principalmente, como se posicionar diante de uma escrita que requer, exige da tradução, em muitos momentos, uma postura de recuo, uma contenção do impulso de traduzir e, mais ainda, do impulso de explicar e contextualizar determinadas passagens para os leitores? Como sempre se dá em traduções, as respostas se constroem passo a passo, durante o próprio ato de traduzir e de se relacionar com texto, e assim buscamos abordá-las aqui, caso a caso.

Nos motivaram, portanto, alguns propósitos, que se delinearão a partir do texto original. Por exemplo, no trecho no qual aparece o *imvutano*, quisemos deixar a cargo dos leitores a composição da imagem dessa veste, a partir das informações, parciais, fornecidas pelo texto, tomando o cuidado de não resumi-la, de não fazer uma síntese que não estava proposta no romance. Em outras palavras, ao observar a protagonista falando sobre *imvutano* do Burundi, dentre outros motivos, por ele ser diferente do de Ruanda, os leitores vão adquirindo um repertório de conhecimentos sobre os contextos culturais tratados, ainda que não de forma explícita. Isto é, sem o imperativo do “aprenda”, sem um didatismo nesse sentido.

Se a protagonista diferencia o *imvutano* do Burundi daquele de Ruanda, é porque ela mesma se sente interpelada, é uma diferença cultural dentro da própria África, e assim nós

a lemos, e assim passamos a conhecê-la. Se não há uma voz narrativa que se coloca numa postura de didatismo, de buscar ensinar sobre a própria cultura, o que consideramos um trunfo do romance, tampouco haverá uma tal voz na tradução. Aprende-se, portanto, sobre as diferenças a partir das necessidades da protagonista. A tradução, seguindo no ritmo do original, buscou também instalar os leitores numa postura de copartícipes da narrativa, permitindo-lhes seguirem juntos, rente à trama, sem explicar-lhes o que não necessariamente precisa ser entendido. Ou, o que será compreendido nos moldes propostos pelo próprio texto.

Já no caso do referente *pagne*, foi outra a nossa motivação. A decisão de manter a palavra em francês não foi devido ao estranhamento cultural que ela gera no texto original, mas ao receio de produzir um exotismo maior do que o desejado a partir da sua tradução para o português.

A partir dos exemplos mostrados, e das motivações que acompanharam as escolhas tradutológicas, buscamos encarar o romance de Scholastique Mukasonga a partir dos desafios específicos que ele coloca para a tradução. Esta, por sua vez, nos coloca a tarefa de lidar com desvios, com deslocamentos necessários, e nos permite visualizar o texto por outros ângulos, por vezes iluminando pontos cegos, por vezes negociando transposições e transferências. Foi nesse âmbito de trocas, nesse jogo de vai e vem que nos mantivemos para analisar as traduções dos referentes em seus contextos, bem como trechos do romance traduzido nos quais se evidenciam mais diretamente uma construção memorialística – sabendo que a memória, sobretudo a espacial, se tece também a partir dos referentes culturais e de sua tradução. Em tais processos, a tradução é vista não apenas como técnica que permite verter um romance de uma língua a outra, mas como mecanismo de renegociação de sentidos. Ela pede, exige reflexões e escolhas, que por sua vez respondem aos próprios movimentos e ritmos do texto original. Foi nesse entremeio que é o de um olhar de retorno para o original, mas também um olhar prospectivo para os possíveis efeitos da tradução nos leitores brasileiros, que nos posicionamos para enxergar e analisar as questões colocadas à tradução.

Se nos permitirmos, aqui, derivarmos das análises e reflexões feitas a principal “tarefa da tradução” no caso de uma escrita testemunhal como a de Scholastique Mukasonga, diríamos que ela consiste na transferência do dever de memória. Com esse dever, a tradução também precisa se comprometer, e, dentre outros aspectos, um modo de fazê-lo é expandindo a memória, comunicando-a, por exemplo, por meio da preservação de algumas estranhezas pontuais, de um certo colorido estrangeiro. As inquietações provocadas por esses respingos de estrangeiridade no texto farão que os leitores, por sua vez, também se movam; tornem-se também herdeiros das memórias pós-genocídio, impliquem-se nelas, afetem-se por ela, façam delas coisas suas. À tradução cabe contribuir para que se forme uma “memória da memória”, para falar com Catherine Coquío: “A memória da minha memória não é o que eu vivi, mas aquilo que herdei. O eco de um passado” (COQUIO, 2015, p. 54). É tarefa sua unir duas pontas, a de quem tece a memória e a de quem herda, e que, de algum modo, passa a se afetar por ela.

Importa, por fim, notar que, no caso específico de *Um belo diploma*, a dureza dos massacres e dos finais sempre impossíveis de serem mudados, uma vez que o genocídio dos

tutsis é um fato histórico, não excluem a leveza e o tom de humor que em muitos momentos permeiam a narrativa. Em um plano mais micro, de uma reflexão mais voltada para o detalhe, considera-se também uma tarefa importante da tradução deixar chegar ao texto em português esses traços de humor, o colorido muito próprio da história de uma busca obstinada por um belo diploma, por vezes hilária, mas que é também, como se sabe, uma história de resistência e de sobrevivência a um grande massacre.

CAMARGO, Raquel P. A. The duty of memory: translating Scholastique Mukasonga in Brazil. *Olho d'água*, v. 13, n. 2, p. 101-118, 2021.

Referências

BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, [1984] 2002.

CAIMI, C. Literatura e história: a mimese como mediação. *Itinerários*, Araraquara n. 22, p. 59-68, 2004.

COQUIO, C. *Le mal de vérité ou l'utopie da la mémoire*. Paris: Armand Colin, 2015.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Dicionário Houaiss on-line. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>. Acesso em 15 de julho de 2021.

MUKASONGA, S. Escrever para não esquecer: entrevista com Scholastique Mukasonga. [Entrevista concedida a] Larissa Esperança da Silva. Lucília Souza Lima Teixeira, Mariana Cunha Firmino, Sandra Coeli Barbosa dos Santos. Coletivo de leitura literária Les Leïlas. *Revista de crítica genética*. São Paulo, n. 42, p. 219-229, 2020.

MUKASONGA, S. Um belo diploma. Trad. Raquel Camargo. São Paulo: Nós, 2020a.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. n 10, p. 12, 1993.

PAULA, M. F. de. (2015). Intruso, incômodo e urgente: lugares do testemunho no ensino de literatura. *Via Atlântica*, n. 28, p. 121-142, 2015.

RIAUDEL, M. Literatura vs história: uma questão anacrônica? *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 157-166, jun. 2015b. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i20p157-166>>. Acesso em: 10 de julho de 2021.

RICŒUR, P. *La Marche du siècle*, 30 de junho de 1993, FR3, apresentada por Jean-Marie Cavada. (Arquivos do INA).

RICŒUR, P. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004.

TODOROV, T. *Les abus de la mémoire*. Paris: Éditions Arléa-Le Seuil, 1995.

WITTIG, M. *As Guerrilheiras*. Trad. Jamille Pinheiro e Raquel Camargo. São Paulo, Ubu, 2019.

Recebido em 05/07/2021

Aceito em 04/08/2021

Uma poética em tradução: a correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores*

MÁRCIA VALÉRIA MARTINEZ DE AGUIAR**

RESUMO: Na extensa correspondência que trocou com os seus tradutores, Guimarães Rosa não só responde minuciosamente às questões que lhe eram colocadas – muitas vezes de caráter referencial em razão da enorme abundância de nomes de plantas, animais e expressões regionais presentes em seus livros –, como, indo muito além delas, acaba desvendando algumas das particularidades de sua poética. Neste artigo, apresentamos algumas passagens desse diálogo.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, poética, correspondência com os tradutores

ABSTRACT: In the extensive correspondence he exchanged with his translators, Guimarães Rosa not only meticulously answered the questions he was asked – which were often of a referential nature due to the great abundance of names of plants, animals and regional expressions present in his books – but also, going far beyond them, he ended up revealing some of the particularities of his poetics. In this article, we present some passages from this dialogue.

KEYWORDS: Guimarães Rosa, poetics, correspondance with translators

* Este artigo, com pequenas modificações, foi inicialmente publicado nos anais do Congresso brasileiro de literatura comparada em 2020.

** Doutora em Língua e Literatura Francesa (USP), atualmente professora de Língua Francesa e Tradução na Unifesp. E-mail: marcia.aguiar03@unifesp.br

Com a publicação de *Sagarana*, em 1946, e de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, em 1956, Guimarães Rosa conquista críticos e leitores brasileiros, seduzidos pela novidade de uma escrita que escapa ao regionalismo e ao exotismo permanecendo, ao mesmo tempo, ancorada no sertão de Minas Gerais. Esse fenômeno se deve à singularidade da escrita de Guimarães Rosa. Tomando como matéria-prima o português falado no Brasil – sobretudo no sertão –, ele recusa, contudo, todo calco da língua falada, usando cada palavra “como se tivesse acabado de nascer” (Rosa a Günther Lorenz, 1965/1983, p. 81). Fugindo dos lugares-comuns, ele cria um universo particular em que toda separação entre realidade e ficção, sujeito e objeto, regional e universal, palavras e coisas acaba por se dissolver.

A escrita desse “feiticeiro da palavra”, como o próprio Guimarães Rosa se define em sua entrevista a Günther Lorenz, não tarda a apaixonar críticos, tradutores e editores estrangeiros, que almejam lançar as histórias do escritor em seus países. Mas esta língua a parte que é o “português-brasileiro-mineiro-guimarãesroseano”, como Guimarães Rosa a define à tradutora americana Harriet de Onís, é acaso traduzível? Como o sertão, essa discussão talvez seja infinita. Mas já nos anos 1960 houve tradutores temerários o suficiente para se lançar ao desafio, apoiados pelo próprio autor, que manteve extensa e constante correspondência com eles. Essa correspondência impressiona, em primeiro lugar, pelo volume. São quase 400 cartas trocadas sobretudo com os tradutores que recriaram, em suas línguas, obras inteiras ou novelas e contos do autor. O quadro a seguir, organizado por correspondente, permite visualizar o plano geral dessa correspondência:

Correspondência com o tradutor alemão Curt Meyer-Clason	23/01/1958 - 27/08/1967	80 cartas
Correspondência com a tradutora americana Harriet de Onís	19/11/1958 - 25/10/1966	128 cartas
Correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri	18/10/1959 - 27/08/1967	71 cartas
Correspondência com o tradutor francês Jean-Jacques Villard	07/07/1961 - 25/04/1967	49 cartas
Correspondência com os tradutores espanhóis Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate	26/02/1964 - 21/02/1967	20 cartas
Correspondência com tradutores diversos		45 cartas

Dessa série está publicada a correspondência com os tradutores alemão e italiano. As restantes continuam de acesso restrito, podendo ser consultadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB – USP).

Nessa correspondência Guimarães Rosa que, como lembra Paulo Rónai, “recusava sistematicamente a satisfazer a curiosidade profissional dos repórteres” (RÓNAI, 1970, p.1), responde minuciosamente às perguntas de seus tradutores, explicando-lhes muito além do que havia sido perguntado. Neste artigo, apresento algumas passagens desse diálogo.

O que perguntam os tradutores?

Como os primeiros críticos de Guimarães Rosa logo verificaram, seus romances e novelas estão profundamente ancorados em sua região natal: abundância de nomes de plantas, de animais, de lugares, descrição detalhada de formações geográficas, presença do modo de vida, do imaginário, da língua e das personagens sertanejas¹. Essa ancoragem no sertão não faz, contudo, de Guimarães Rosa um escritor regionalista no sentido estrito do termo. Álvaro Lins, no primeiro artigo crítico sobre *Sagarana*, comenta:

Sabe-se que o senhor Guimarães Rosa nasceu e viveu durante muitos anos nessa região, inclusive como médico de roça, e pelo seu livro verificamos com que intensidade de sentimento e imaginação ele se fundiu com o espírito de sua terra, com que sensível poder de comunicação ele trouxe para dentro de si o mundo de gentes, de bichos, de natureza física, ao qual se ligou profundamente na juventude. Mas o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo. Ele apresenta o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo. (LINS, 1946/1993, p. 238-239).

Pouco depois, também a propósito de *Sagarana*, Antonio Candido aponta que o sertão que vive na escrita roseana é muito mais um universo construído do que descrito:

Mas *Sagarana* não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do Sr. Guimarães Rosa – no caso Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. (CANDIDO, 1946/1983, p. 244).

Em sua correspondência com os tradutores, o próprio Guimarães Rosa afirma a primazia do sentido religioso e poético sobre a realidade do sertão. Em carta a Edoardo Bizzarri, que à época traduzia *Corpo de baile*, ele diz:

Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e

¹ Ver, por exemplo, Manoel Cavalcanti Proença, *Trilhas no Grande Sertão*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958; Walnice Nogueira Galvão, *As formas do falso*, São Paulo: Perspectiva, 1986; e Mary Lou Daniel, *João Guimarães Rosa: travessia literária*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja : 1 ponto ; b) enredo : 2 pontos ; c) poesia : 3 pontos ; d) valor metafísico-religioso : 4 pontos. (Carta a Edoardo Bizzarri, 25 de novembro 1963 – ROSA, 1982, p. 58).

Esta ideia é reiterada em carta a Curt Meyer-Clason, que verteu para o alemão *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias*, *Corpo de baile* e *Sagarana*:

Sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase, o “sovrassenso” é avante – solução poética ou metafísica. O terra-a-terra serve só como pretexto. (Carta a Curt Meyer-Clason, 27 de março de 1965 – ROSA, 2003, p. 259).

Contudo, no momento de enfrentar o texto, os tradutores são em primeiro lugar confrontados com este terra-a-terra, com os elementos constitutivos do sertão, corpo vivo da poesia e da metafísica de Guimarães Rosa, de sua matéria vertente. Por isso, entende-se que a maior parte das questões dos tradutores ao escritor se refira ao léxico, aos inúmeros nomes de plantas, animais, objetos, expressões regionais que povoam os seus livros e que estão ausentes dos dicionários.

Quando se trata de plantas e animais, Guimarães Rosa busca descrever e informar o nome científico da espécie em questão, remetendo, assim, a uma realidade exterior ao texto. O que mostra seu grande conhecimento a respeito da fauna e da flora do sertão. Tomo apenas três explicações sobre plantas, extraídas de carta a Edoardo Bizzarri, mas elas são exemplares da precisão do escritor:

CIDRILHA. [...] É a *Lippia stoechadifolia* ou *Verbena stoechadifolia*, ou *Phyla st.*, ou *Zapania st.* Arbusto estrigoso. Das Verbenáceas.
BARBATIMÃO – *Stryphnodendron adstringens* ou *Stryphonodendron barbatimão*, Mart.
PAU-TERRA – *Qualea grandiflora* ou *Qualea cordata*.
(Carta a Edoardo Bizzarri, 02 de janeiro de 1964 – ROSA, 1982, p. 74).

Incontáveis são os esclarecimentos sobre expressões ou onomatopeias, como as que transcrevemos a seguir. Em negrito temos as dúvidas de Edoardo Bizzarri; em redondo, a resposta de Guimarães Rosa. As perguntas se referem à “Estória de Lélío e Lina”, de *Corpo de baile*.

“**o lã**” o tom (de viola ou outro instrumento), o *lá* do diapasão, o toque suave (som)
“**lavada e transvista**”: íntegra (séria) e transparente
“**tetetê**” (onomatopaico?) onomatopaico
“**praças de ira, barbaz**”: despejante e barbarífico; dando largas à raiva, numa barbaridade.
(Carta a Edoardo Bizzarri, 06 de novembro de 1963 – ROSA, 1982, p. 36).

Essas explicações, que encontramos em abundância nas cartas trocadas com a tradutora americana e os tradutores alemão e italiano e que remetem aos elementos concretos do sertão são, contudo, apenas o primeiro passo para o tradutor. Resta-lhe, ainda, o problema maior:

como chegar à poética? Em outras palavras, qual o valor de cada um desses nomes de plantas, animais ou expressões no tecido da escrita roseana? Edoardo Bizzarri resume o problema:

Confiava, progredindo na tradução, reduzir o número das “dúvidas”. Parece que está acontecendo o contrário. A luta com o concreto, o exótico, o termo no seu sentido material e na sua ligação etimológica é, de fato, brava; mas preciso enfrentá-la, e esmiuçar tudo, para depois tentar chegar à reconstrução da mensagem poética. Chegarei? Deus sabe. (Carta de Edoardo Bizzarri a Guimarães Rosa, 17 de outubro de 1963 – ROSA, 1981, p. 29).

Da referencialidade à poesia

Neste ponto fundamental da tradução de suas obras para outras línguas, a reconstrução de sua poética, Guimarães Rosa se mostrará mais uma vez generoso para com os seus correspondentes, explicitando muitas das chaves de sua escrita. Um dos principais aspectos a serem observados é que toda a nomenclatura relativa à fauna e à flora não representa apenas referentes externos – referentes, como vimos, que Guimarães Rosa domina perfeitamente –, mas também significantes que participam ativamente com sua sonoridade e sua figura física da constituição do sertão que brota das páginas de Guimarães Rosa.

Um exemplo, retirado das cartas à tradutora de Grande sertão: veredas e *Sagarana* para o inglês, Harriet de Onís, indica a importância da sonoridade dos significantes. A tradutora pergunta-lhe o significado dos termos que compõem a seguinte passagem de *O burrinho pedrês*:

Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalão... (ROSA, 1983, p. 23-24).

Guimarães Rosa explica-lhe o significado de cada um dos termos:

Galhudo = que tem chifres grandes e retorcidos; gaiolo = que tem os chifres em forma de meia-lua e muito aproximados um do outro, nas pontas; estrelo = com uma pinta na testa; espácio = que tem os chifres muito abertos, afastados um do outro; combuco = que tem os chifres curvos para baixo; cubeto = que possui chifres muito caídos e quase juntos nas pontas; lobuno = que tem o pelo escuro e um tanto acinzentado como o do lobo; lomparado = negro, com o lombo acastanhado; caldeiro = que apresenta os chifres um tanto baixos e menos unidos que os do gaiolo; cambraia = inteiramente branco; chamurro = boi mal castrado; churriado = com o pelo em que, sobre o pelame vermelho ou preto, notam-se extensas listas brancas; corombo = de chifres pequenos ou quebrados; corneto = que tem falta de um dos chifres ou que possui um deles quebrado; bocalvo = de focinho branco e cabeça escura; borralho = cor de cinza; chumbado = de qualquer cor (geralmente branco, vermelho ou castanho) mas com muitas pequeninas pintas pretas; chitado = pintadinho (todo com pequeninas pintas) de branco ou vermelho; vareiro = que tem o corpo mais comprido do que é comum; silveiro = que tem uma malha branca na testa, sendo escura a cabeça; mocho = sem chifres; macheado = a que cortaram os chifres, mas restando os cotos; cornalão = de

chifres enormes. (Carta a Harriet de Onís, 11 de dezembro de 1963, anexo – VERLANGIERI, 1993, p. 189-190, grifo do autor).

Para em seguida afirmar a preponderância da sonoridade sobre o significado exato dos termos:

Esses adjetivos, referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados, que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Servem, no texto, só como “substância plástica”, para, enfileirados, darem ideia, obrigatoriamente, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. Por isso, mesmo, escolheram-se, de preferência, termos desconhecidos do leitor; mas referentes aos bois. Tanto seria, com o mesmo efeito, escrever, só: lá-lálá-lá... lá, rá, lá, rá... lá-lá-lá... etc., como quando se solfeja, sem palavras, um trecho de música. (Carta a Harriet de Onís, 11 de dezembro de 1963, anexo – VERLANGIERI, 1993, p. 190, grifo do autor).

Devemos observar que Guimarães Rosa não propõe que os termos usados sejam aleatórios. Reportando-se aos bois, eles conseguem que o leitor forme simultaneamente suas figuras e o som de sua marcha, unindo imagem, som e significado.

Os nomes de plantas também são explorados, em outro momento, em sua obliquidade semântica, ou seja, tanto em sua referência ao conceito de uma planta realmente existente, como enquanto evocativos de outros sentidos que se constituem graças à composição particular do texto. Assim, na novela *Cara-de-Bronze*, de *Corpo de baile*, um velho fazendeiro envia um de seus vaqueiros de volta à sua terra natal (dele, fazendeiro) para “captar a poesia das paisagens e lugares [...] para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, [...] todas as belezas e poesias de lá.” Todas as plantas que, nessa novela, estão arroladas em notas de rodapé, diz Guimarães Rosa a Bizzarri “são rigorosamente da região”, mas, continua ele, “enumeram-se apenas as que ‘contêm poesia’ em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc; seja pelo picante, poetizante, do termo tupi, etc.” (Carta a Edoardo Bizzarri, 25 de novembro de 1963, 1981, p. 60). Como exemplo ele cita o seguinte parágrafo de *Cara-de-Bronze* que conta uma cena entre namorados “através de nomes exatos de arbustos”:

– A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete de noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-João. O São-gonçalino. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo... (ROSA, *Cara de Bronze*, 1978, p. 109)

E explica:

Conta o parágrafo com 10 períodos. O 1º é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º é óbvio. Assim o 6º. E o 7º (mão boba...) e o 8º (o rapaz “apertando” a mocinha). Quanto ao 9º: “São gonçalo” é sinônimo do membro viril... O 10º: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos. (Carta a Edoardo Bizzarri, 25 de novembro de 1963 – ROSA, 1981, p. 60-61).

Em cada texto particular, o vocabulário designativo da flora e da fauna constrói assim sentidos próprios. Constante em todos eles é a superação do puro representativo, que, permanecendo autêntico, traz em si os planos poético e metafísico. Ao reler *Corpo de baile* para responder às perguntas de Bizzarri, Guimarães Rosa reconhece a rudeza da tarefa de seus tradutores e escreve:

Vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (Carta a Edoardo Bizzarri, 11 de outubro de 1963 – ROSA, 1981, p. 20).

Do aparentemente comum ao inusitado

Ainda mais rudes, porém, podem ser passagens que se mostram comuns e quase banais a uma primeira leitura; nelas, pequenos deslocamentos operados no vocabulário ou na sintaxe transformam o que aparentemente seria um lugar-comum em algo novo. Mais ainda, existem períodos sem dificuldades de vocabulário ou sintaxe, mas que trazem um sentido menos esperado, que se afastam do senso comum. E que podem ser facilmente reinscritos nesse senso comum, se nós, leitores, não formos muito atentos.

Vejamos, por exemplo, o final do conto *Sequência*, de *Primeiras estórias*. Neste conto, um vaqueiro segue uma vaca que foge para voltar à sua querência, percorrendo um longo caminho em que físico e místico estão indissoluvelmente unidos. Cansado e já arrependido da perseguição, o vaqueiro acaba finalmente entrando, junto com a vaca, na fazenda onde ela nascera. E ali encontra o amor, na pessoa de uma das filhas do fazendeiro². Transcrevo esse momento da estória:

O rapaz e a vaca se entravam pela porteira-mestra dos currais. O rapaz desapeava. Sob o estúrdio atontamento, começou a subir a escada. Tanto tinha de explicar. Tanto ele era o bem-chegado!
A uma roda de pessoas. Às quatro moças da casa. A uma delas, a segunda. Era alta, alva, amável. Ela se desescondia dele. Inesperavam-se? O moço compreendeu-se. Aquilo mudava o acontecido. Da vaca, ele a ela diria: - “É sua”. Suas duas almas se transformavam? E tudo à sazão do ser. No mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhoso, vindo a tais horas de estórias, o anel dos maravilhosos. Amavam-se. (ROSA, 2001, p. 118).

Guimarães Rosa explicará a Curt Meyer-Clason o sentido preciso que ganha, nessa narrativa, o verbo “desesconder-se”. O tradutor propusera, na versão do conto que enviara ao escritor “sich entdecken” (descobrir-se):

² Para mais detalhes sobre o modo como Guimarães Rosa realiza na escrita de *Sequência* a união de físico e metafísico, cf. AGUIAR, M.V.M. Metafísica e poética na correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores. Manuscrita: Revista de crítica genética, São Paulo, n. 25, 2003.

“Sie entdeckte sich ihm”. Não sei se traduz fortemente exato o original, que é ousado. A coisa é metafísica. “Ela se desescondia dele”. Todas as pessoas vivem se escondendo umas das outras, involuntariamente. Incomunicabilidade normal dos seres. O amor é que abre contatos, vencendo a “solidão metafísica”. (Carta a Curt Meyer-Clason, 23 de março de 1966 – ROSA, 2003, p. 313).

Desse modo “descobrir-se” deixa de ser um sinônimo de “desesconder-se”, o que talvez tenha passado despercebido mesmo para o leitor perspicaz que era Curt Meyer-Clason. Digo talvez porque nem sempre um tradutor encontra soluções para tudo o que percebe ser importante em um texto, o que vale particularmente para a tradução de uma escrita como a de Guimarães Rosa que Manuel Cavalcanti Proença chamou de “barroca”, pela abundância de recursos utilizados pelo autor.

Nesse exemplo, o fato de “desesconder-se” ser um neologismo, seguido, aliás, de um outro neologismo, “inesperavam-se”, pode servir como um sinal para que o leitor preste atenção no papel especial que esse termo desempenha em *Sequência*. Há, contudo, casos em que não existe nenhum alerta particular, devendo o texto ser lido tal como é, sem que se deixe que ideias preconcebidas se sobreponham a ele.

É o caso de uma frase de *Grande sertão: veredas*, comentada também com Curt Meyer-Clason. Riobaldo, antes da batalha do Tamanduá-tão, para no povoado do Verde-Alecrim, onde reinam duas hetairas, Maria-da-Luz e Hortência. Acompanha-o um de seus homens, Felisberto, que fica de vigia do lado de fora. Já no meio da noite, Felisberto tosse e é convidado pelas duas a tomar café e comer, após o que novamente sai. Maria-da-Luz pede então a Riobaldo que deixe Felisberto entrar para “com ela se introduzir, no outro cômodo, por variação dumas duas horas” (ROSA, 2006, p. 528). Riobaldo, em um primeiro momento, diz que não:

Danado eu disse que não; e ela: - Tu achou a gente casual aqui, no afrutado. Tu veio e vai, fortunosamente. **Tu não repartindo, tu tem?...** – assim ela me modificou. A doidivã, era uma afiançada mulher. No sertão tem de tudo. (ROSA, 2006, p. 528).

É a pergunta de Maria-da-Luz a Riobaldo, que destacamos em negrito, que será objeto de um esclarecimento da parte de Guimarães Rosa. Curt Meyer-Clason a traduzira do seguinte modo:

Alles hast du gehabt, aber teilen willst du nicht, wie? [Você teve tudo, mas dividir você não quer, não é?] (Carta a Curt Meyer-Clason, 27 de março de 1965 – ROSA, 2003, p. 258).

A interpretação de Meyer-Clason foi atravessada por um lugar-comum de significado. Em uma situação em que alguém tem tudo e outros nada têm, costuma-se dizer àquele que está em situação privilegiada que ele não quer dividir o que possui. Mas Guimarães Rosa explica que não é este o sentido:

Veja, pois. O sentido é outro. Quer dizer que: “a gente só possui, realmente, uma coisa, quando repartindo-a com outros. Só se tem, de fato o que se reparte. Tal o sentido daquela interrogação. (Ousado, mas, religiosamente, certo). (Carta a Curt Meyer-Clason, 27 de março de 1967 – ROSA, 2003, p. 258).

Para a apreensão desse sentido, contrário a ideias feitas, o leitor tem que ultrapassar a narrativa de superfície e perceber o mítico que se entrelaça a ela. Francis Utéza, que se debruçou sobre esse episódio, esclarece o significado mágico desse espaço, assimilado ao umbigo do mundo, e a associação das duas meretrizes ao sol e à lua, sendo através delas que Riobaldo sofrerá uma transmutação (Cf. UTÉZA, 2016, p. 238-248).

Outro caso de uma interpretação que se deixou atravessar pelo lugar-comum aconteceu na tradução americana de *Grande sertão: veredas*, havendo, desta vez, no original, um deslocamento no nível sintático. É o trecho em que Riobaldo, contando a seu interlocutor sua estada na Fazenda Santa Catarina, onde conheceu Otacília, lhe diz:

O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias. (ROSA, 2006, p. 188).

Ao examinar *Grande sertão: veredas*, Walnice Nogueira Galvão mostra que a natureza de Riobaldo, como a natureza de todas as coisas nesse romance, é misturada. Hábil nas armas e nas letras, ele é homem de ação e de pensamento (Cf. GALVÃO, 1986, p. 78-81). Como jagunço, realiza sua primeira travessia do sertão, travessia que, embora marcada pela reflexão, pela percepção do bem e do mal misturados em todas as coisas, é principalmente de ação. “Agora, era obrar”, diz ele ao final do episódio na Fazenda dos Tucanos (ROSA, 2006, p. 316). O final dessa jornada, porém, marcada pela morte de Diadorim, longe de dar-lhe certezas, aguça-lhe as dúvidas: teria ou não firmado o pacto demoníaco, como pôde não perceber que Diadorim era na realidade uma mulher e qual enigma envolve a estória do amigo morto? A angústia provocada por essas questões e pela ausência de uma linha divisória entre o bem e o mal o leva à reflexão, momento posterior à ação:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorregos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. (ROSA, 2006, p. 10).

A narrativa de Riobaldo ao estranho que chega à sua fazenda não é, assim, a simples rememoração de um velho senhor que estivesse lembrando, com saudades, de seus “bons velhos tempos”; é a busca pelo sentido de sua estória. Como lembra Walnice Nogueira Galvão, se em sua primeira travessia o objetivo era acabar com o Hermógenes, personificação do Cujo, “a tarefa presente de Riobaldo, narrador e personagem, é transformar seu passado em texto”. (GALVÃO, 1986, p. 82).

Lembrar-se é, assim, um modo de se apropriar dos acontecimentos passados e ressignificá-los. A topicalização em “O que lembro, tenho” destaca essa ideia. Se a frase tivesse

sido escrita na ordem direta, “tenho o que lembro”, seria mais fácil entendê-la como um lugar-comum dos velhos, exatamente como, observa o próprio autor, fez a tradução americana, que reforça ainda mais essa compreensão redutora na frase seguinte, não entendendo que o “vir vindo” de Riobaldo é a própria narração, sua segunda travessia:

À página 158 da edição americana, começando o último parágrafo, lê-se: “*My memories are what I have*”. Ora, o que está no original [...] é: “O que lembro, tenho”. E a afirmação é completamente diferente... Riobaldo quer dizer que a memória é para ele uma *posse* do que ele viveu, confere-lhe *propriedade* sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas. Toda uma estrada metafísica pode ter ponto-de-partida nessa concepção. E o que os tradutores entenderam, chatamente, trivialmente, foi que Riobaldo, empobrecido, em espírito, pela vida, só possuísse agora, de seu, suas lembranças. Um lugar-comum dos velhos. Justamente o contrário. Viu? Tanto mais que, seguindo-a imediatamente, a pequenina frase que completa é, no original: “Venho vindo, de velhas alegrias”. E eles verteram: “*I am beginning to recall bygone days*”. Aí, toda a dinâmica e riqueza irradiadora do dito se perderam! Uma pena. Tudo virou água rala, mingau. (Carta a Curt Meyer-Clason, 17 de junho de 1963 – ROSA, 2003, p. 114).

Mais uma vez, o que levou os tradutores a associar a afirmação de Riobaldo a um lamento, “a um lugar-comum dos velhos”, pode ter sido a excessiva concentração no componente referencial, “concreto”, para retomar um termo de Guimarães Rosa, a perda da percepção dos planos não representativos que essa narrativa traz em si graças à sofisticada construção poética. Em uma de suas poucas entrevistas, o escritor esclarece ao crítico Fernando Camacho, iludido com a multiplicidade de elementos regionais de suas estórias, o papel que estes nelas representam:

Não, não, não... Eu gosto de apoio, o apoio é necessário para a transcendência. Mas quanto mais estou apoiado, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para o salto. Aquilo é o texto pago para ter o direito de esconder uma porção de coisas... para quem não precisa de saber e não aprecia... Você está entendendo? (ROSA, citado por UTÉZA, 1994, p. 28).

Considerações finais

Na correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores encontramos muitas passagens nas quais o autor desvenda, a partir das dúvidas de seus correspondentes ou dos trechos que estes lhe enviam, alguns dos segredos de sua poética. Neste artigo selecionamos algumas dessas passagens, com o objetivo de mostrar, pela mão do próprio Guimarães Rosa, o que muitos de seus críticos já haviam indicado, a fusão entre concreto e abstrato, subjetivo e objetivo, regional e universal que é a essência de sua escrita.

Pode-se por vezes pensar, quando se analisam esses exemplos, que os tradutores não estivessem à altura da tarefa que lhes fora dada, ou que talvez, mais radicalmente, a escrita de Guimarães Rosa não seja, pura e simplesmente, traduzível. Tais pensamentos, porém,

são mais provavelmente outros tantos engodos a que podemos ser levados por ideias feitas.

O fato de Guimarães Rosa considerar que seus textos em outras línguas se tornavam obra comum de autor e tradutor – “nosso *Grande sertão*” (Carta a Curt Meyer-Clason, 25/06/1964, *op. cit.*, p. 187), “nosso *Duelo*” (Carta a Harriet de Onís, 23/10/1959, *op. cit.*, p. 123), “nosso *Buriti*” (Carta a Jean-Jacques Villard, 17/10/1962), “nosso livro *Il Duello*” (Carta a Edoardo Bizzarri, 05/04/1963, *op. cit.*, p. 11.) –, o tempo por ele ter despendido nessa correspondência, que “daria para escrever outro *Corpo de baile* ou outro *Grande sertão: veredas*” (RÓNAI, 1971) e o cuidado com que respondia às dúvidas de seus tradutores, provam suficientemente a confiança que depositava em seu trabalho.

Mas a maior ilusão a que podem nos levar concepções irrefletidas talvez seja a da intradutibilidade das grandes obras literárias. Trabalho sobre o significante, sobre a mensagem poética, sobre o fazer da língua e não sobre o seu representar, elas são, no dizer de Haroldo de Campos, as mais “recriáveis” (CAMPOS, 1992, p. 35), e as que mais, por sua universalidade, exigem a multiplicação de sua mensagem poética em traduções. A correspondência de Guimarães Rosa com os seus tradutores mostra-nos o reconhecimento desse papel das traduções e vem se juntar às críticas sobre esse autor como um importante material para a exegese de sua obra.

AGUIAR, M.V.M. A poetics in translation: Guimarães Rosa’s correspondence with his translators. *Olho d’água*, v. 13, n. 2, p. 119-130, 2021.

Referências

AGUIAR, M.V.M. Metafísica e poética na correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores. *Manuscrita: Revista de crítica genética*, São Paulo, n. 25, p. 19-30, 2003.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. Sagarana. In: COUTINHO, E. A. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica).

DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LINS, A. Uma grande estreia. In: COUTINHO, E. A. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica).

PROENÇA, M. C. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958.

RÓNAI, P. Guimarães Rosa e seus tradutores. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 1971. Suplemento Literário, n. 741, p. 1.

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason*. Edição, organização e notas: Maria Aparecida F. M. Bussolotti. Tradução das cartas em alemão: Erlon José Pascal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor francês, Jean-Jacques Villard*. Fundo João Guimarães Rosa, IEB, USP.

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri*. São Paulo: Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

ROSA, J. G. Diálogo com Günther Lorenz. In: COUTINHO, E. F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica).

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Coleção Biblioteca do Estudante).

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

UTÉZA, F. *Metafísica do Grande Sertão*, 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2016.

UTÉZA, F. *Metafísica do Grande Sertão*. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

VERLANGIERI, I. V. R. J. *Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. 359 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, Araraquara, 1993.

Recebido em 12/07/2021

Aceito em 12/08/2021

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Noiva (NW, p. 37);
Adherbal de Carvalho (NW, p. 37);
Balzac (GCA, p. 45);
Bourdieu (ACSC; MPD, p. 71);
Brasil-França (ALRB, p. 26);
Campo editorial francês (ACSC; MPD, p. 71);
Correspondência (ALRB, p. 26);
Correspondência com os tradutores (MVMA, p. 119);
Crítica (GCA, p. 45; MCRA, p. 89);
Crítica literária (ALRB, p. 26);
Editoras independentes (ACSC; MPD, p. 71);
Eloy Pontes (GCA, p. 45);
Escrita testemunhal (RPAC, p. 101);
Espaços (LTB; BGS , p. 56);
Flânerie (LTB; BGS, p. 56);
Gilles Lapouge (LTB; BGS, p. 56);
Guilherme de Almeida (VCP, p. 11);
Guimarães Rosa (MVMA, p. 119);
Literatura brasileira (ACSC; MPD, p. 71);
Literatura brasileira na França (MCRA, p. 89);
Literatura francesa contemporânea (RPAC, p. 101);
Monteiro Lobato (ALRB, p. 26);
Naturalismo brasileiro (NW , p. 37);
Poética (MCRA , p. 89; MVMA, p. 119);
Recepção (MCRA, p. 89);
Relações Brasil-França (LTB; BGS, p. 56);
Revistas literárias (VCP, p. 11);
Rubem Fonseca (MCRA, p. 89);
Scholastique Mukasonga (RPAC, p. 101);
Sérgio Milliet (VCP, p. 11);
Tradução (ACSC; MPD, p. 71; ALRB, p. 26; MCRA, p. 89; RPAC, p. 101);
Tradução poética (VCP , p. 11).

SUBJECT INDEX

- Adherbal de Carvalho (NW, p. 37);
Balzac (GCA, p. 45);
Bourdieu (ACSC; MPD, p. 71);
Brazil and France Relationship (LTB; BGS, p. 56);
Brazil-France (ALRB, p. 26);
Brazilian Literature (ACSC; MPD, p. 71);
Brazilian Literature in France (MCRA, p. 89);
Brazilian Naturalism (NW, p. 37);
Correspondance with Translators (MVMA, p. 119);
Correspondence (ALRB, p. 26);
Criticism (GCA; MCRA, p. 45);
Eloy Pontes (GCA, p. 45);
Flânerie (LTB; BGS, p. 56);
French Editorial Field (ACSC; MPD, p. 71);
Contemporary French Literature (RPAC, p. 101;
ACSC; MPD, p. 71);
Gilles Lapouge (LTB; BGS, p. 56);
Guilherme de Almeida (VCP, p. 11);
Guimarães Rosa (MVMA, p. 119);
Independent Publishers (ACSC; MPD, p. 71);
Literary Critic (ALRB, p. 26);
Literary Magazines (VCP, p. 11);
Monteiro Lobato (ALRB, p. 26);
Poetic Translation (VCP, p. 11);
Poetics (MCRA, p. 89);
Reception (MCRA, p. 89);
Rubem Fonseca (MCRA, p. 89);
Scholastique Mukasonga (RPAC, p. 101);
Sérgio Milliet (VCP, p. 11);
Spaces (LTB; BGS, p. 56);
Testimonial Writing (RPAC, p. 101);
The Bride (NW, p. 37);
Translation (ACSC; MPD, p. 71; ALRB, p. 26;
MCRA, p. 89; RPAC, p. 101).

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

AGUIAR, M. V. M., p. 119;

ALVES, M. C. R., p. 89;

AMARAL, G. C., p. 45;

BEDÊ, A. L. R., p. 26;

CAMARGO, R. P. A., p. 101;

COSTA, A. C. S., p. 71;

DANTAS, M. P., p. 71;

PINHEIRO, V. C., p. 11;

SILVA, B. G., p. 56;

BRANDINI, L. T., p. 56;

WIMMER, N., p. 37;

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A *Revista Olho d'água* publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a *Revista Olho d'água*, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: **a)** não atenderem às normas de publicação da revista; **b)** não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; **c)** apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para o e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Times New Roman, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

TÍTULO (centralizado, em caixa alta);

RESUMO (com máximo de 780 caracteres com espaço)

PALAVRAS-CHAVE (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

ABSTRACT e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

TEXTO;

AGRADECIMENTOS;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS do próprio artigo com título em inglês:
REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Times New Roman, corpo 11.

NOTAS DE RODAPÉ (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 8, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: “Silva (2000) assinala...”.

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espacejamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Times New Roman tamanho 9 e sem aspas.

REFERÊNCIAS

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

Livros e outras monografias

AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Capítulos de livros

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Dissertações e teses

AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em <http://www._____>. Acesso em: dia mês ano.

Artigos em periódicos

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano. Disponível em <http://www._____>. Acesso em: dia mês ano.

Trabalho publicado em Anais

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em <http://www._____>. Acesso em: dia mês ano.

ANÁLISE E JULGAMENTO

A Revista Olho d'água emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peerreview*).

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Site: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese. Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to *Revista Olho d'água*.

Revista Olho d'água will automatically refuse papers that: **a)** do not meet publication standards of the journal; **b)** do not fit in the genre of journal article; **c)** had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to the e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Article** (full text with no identification of the author);

b) **Identification** (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible), Times New Roman 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organized as follows:

TITLE (centralized upper case);

ABSTRACT (should not exceed 780 characters with spaces);

KEYWORDS (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

TEXT;

ACKNOWLEDGEMENTS;

ABSTRACT and **KEYWORDS** in English;

REFERENCES (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

FOOTNOTES (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Times New Roman font 8, numbered according to order of appearance).

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilized to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by *et al.*: (SILVA *et al.*, 1960).

SEPARATE QUOTATIONS

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Times New Roman font 9.

REFERENCES

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organized in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

Books and other kinds of monographs

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed.

Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y.

Book chapters

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y.

Dissertations and theses

AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

Articles in journals

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

Works published in annals of scientific meetings or equivalent

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

ANALYSIS AND APPROVAL

Revista Olho d'água employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees. The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Site: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

NORMAS PARA LOS AUTORES

INFORMACIONES GENERALES

La *Revista Olho d'água* publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la *Revista Olho d'água* el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: **a)** no respeten a las normas de publicación de la revista; **b)** no atiendan al género artículo de periódico académico; **c)** presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo electrónico revistaolhodagua@yahoo.com.br:

- a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);
- b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Times New Roman, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

LÍMITE (EXTENSIÓN). Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

ORGANIZACIÓN. El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

TÍTULO (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

RESUMEN (de no más de 780 caracteres con espacios);

PALABRAS-CLAVE (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

ABSTRACT y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabrasclave)

TEXTO

AGRADECIMIENTOS

REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO (con el título en inglés);

REFERENCIAS (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Times New Roman, tamaño 11.

NOTAS DE PIE DE PÁGINA (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán

los recursos Word para su inserción, en estilo Times New Roman, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

REFERENCIAS

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

CITAS EN EL TEXTO

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: “Silva (2000) señala...”.

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA *et al.*, 2000).

CITAS TEXTUALES LARGAS

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Times New Roman, tamaño 9. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

REFERENCIAS

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

Libros y otros estudios monográficos

AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

Capítulos de libros

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

Tesis

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. Número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

Artículos de periódicos

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

Publicación en actas de eventos

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

La *Revista Olho d'água* emplea una política de evaluación doble ciega (*peerreview*).

El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

DIRECCIÓN

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

Correo electrónico: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Enlace: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

NORME PER CONSEGNA DI ARTICOLI

INFORMAZIONI GENERALI

La rivista **Olho d'água** pubblica articoli inediti di autori brasiliani o stranieri.

Gli articoli possono essere scritti in portoghese, spagnolo, francese, italiano, inglese o tedesco. La rivista si permette il diritto di pubblicare l'articolo nella lingua originale o in traduzione, seguendo le decisioni della Commissione Editoriale. Sottomettendo lavori alla rivista **Olho d'água**, gli autori cedono automaticamente i diritti d'autore per eventuale pubblicazione dell'articolo.

Verranno automaticamente rifiutati gli articoli in cui: a) non corrispondano alle norme di pubblicazione della rivista; b) non ci sia la formattazione del genere articolo di rivista; c) ci siano gravi problemi di redazione. Si consiglia agli autori che rivedano i suoi testi prima di sottmetterli alla valutazione del consiglio editoriale.

PRESENTAZIONE DEGLI ARTICOLI

SOTTOMISSIONE

L'autore deve inviare 02 archivi all'email: revistaolhodagua@yahoo.com.br

- a) **Articolo** (testo completo senza l'identificazione dell'autore);
- b) **Identificazione dell'autore** (Titolo del lavoro; Autore (nome completo e solamente il cognome in maiuscola); filiazione scientifica dell'autore (Facoltà – Istituto o università – abbreviazione – indirizzo – città – Stato – paese), indirizzo postale o elettronico).

FORMATAZIONE

Gli articoli devono essere scritti in Word for Windows, o programma compatibile, in Times New Roman, carattere 12 (tranne le citazioni e le note), spazio semplice tra le righe e paragrafi, spazio doppio tra le parti del testo. Le pagine devono essere configurate nel formato A4, senza numerazione, con 3 cm nelle margini superiore e della sinistra e 2 cm nelle margini inferiore e della destra.

ESTENSIONE. L'articolo, configurato come summenzionati, deve avere al massimo 25 pagine.

ORGANIZZAZIONE. L'organizzazione degli articoli deve obbedire alla seguente sequenza:

- TITOLO (centralizzato, in lettere maiuscole);
- RIASSUNTO (massimo di 780 caratteri con spazio)
- PAROLE-CHIAVE (4 a 6 parole organizzate in ordine);
- ABSTRACT e KEYWORDS (traduzione per l'inglese del riassunto e delle parole-chiave));

TESTO;

RINGRAZIAMENTI;

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE del proprio articolo con titolo in inglese:

REFERENZE (solo articoli menzionati nel). Riassumi e parole-chiavi, in portoghese e inglese, devono essere scritti in Times New Roman, carattere 12.

PIÈ DI PAGINA (Le note devono essere ridotte al minimo e trovarsi nella parte inferiore della pagina a partire dai ricorsi del Word, carattere 8, con la numerazione insieme all'ordine di apparizione).

REFERENZE Le referenze bibliografiche e altre devono corrispondere alle norme ABNT (NBR 6023, agosto 2002)

CITAZIONI DENTRO DEL TESTO Nelle citazioni fatte dentro del testo, fino a tre righe, l'autore deve essere citato tra parentesi con il cognome, in lettere maiuscole, separato da virgole dalla data di pubblicazione: (SILVA, 2000).

Se il nome dell'autore viene citato nel testo, si deve indicare solo la data tra parentesi: "Silva (2000) disse...".

Quando necessario, la specificazione delle pagine dovrà seguir la data, separata da virgole e preceduta da "p": (SILVA, 2000, p. 100).

Le citazioni di diverse opere di uno stesso autore, pubblicate nello stesso anno, devono essere evidenziate da lettere minuscole dopo la data, senza spazio: (SILVA, 2000a).

Quando l'opera ha due o tre autori, tutti potranno essere indicati, separati da punto e virgola (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando c'è più di 3 autori, si deve indicare il primo seguito da et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAZIONI EVIDENZIATE DEL TESTO

Le citazioni dirette, con più di tre righe, dovranno essere evidenziate con uno spazio di 4 cm dalla margine sinistra del testo, in Times New Roman carattere 9 e senza virgolette.

REFERENZE

Le referenze, alla fine del testo, devono essere organizzate in ordine alfabetico a partire dal cognome del primo autore. Esempi:

Libri e altre monografie

AUTORE, A. Titolo del libro. numero dell'edizione ed., nome dei traduttori. Città: Casa editrice, Anno. p. X-Y.

Capitoli di libri

AUTORE, A. Titolo del capitolo. In: AUTORE, A. Titolo del libro. Nome dei traduttori. Città: Casa editrice, Anno. p. X-Y.

Dissertazioni e tesi

AUTORE, A. Titolo della dissertazione/tese: sottotitolo senza italico. numero di foglie f. Anno. Dissertazione/Tese (Magistrale/Dottorato in Area di Studio) – Istituto, Università, Città, Anno. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

Articoli in riviste

AUTORE, A. Titolo del articolo. Nome della rivista, Città, v. (volume), n. (numero), p. X-Y, Anno. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

Articoli pubblicati negli Annali

AUTORE, A. Titolo del lavoro. In: NOME DEL EVENTO, numero dell'edizione ed., anno. Annali... Città: Istituzione. p. X-Y. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

ANALISE E GIUDIZIO

La rivista **Olho d'água** utilizza un sistema di valutazione doppio cieco (*peereview*). La Commissione Editoriale condurrà gli articoli a, almeno, due membri del Consiglio Consultivo. Nel caso di valutazioni contrarie, verrà richiesta una nuova valutazione di un terzo membro della Commissione Assessora. Dopo dell'analisi, gli autori saranno informati del risultato della valutazione. Nel caso di articoli accettati per pubblicazione, gli autori potranno, eventualmente, introdurre modifiche a partire delle osservazioni fatte alla Commissione. Verranno scelti i migliori articoli dal Consiglio Consultivo, secondo l'interesse, l'originalità e la contribuzione dell'articolo per la discussione tematica proposta.

INDIRIZZO

Rivista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto DELL
– Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br **Site:**