

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

LÍVIA CRISTINA LOPES CHAVES

Alçapões da Casa da Memória:
Um estudo da tradução francesa de *Lavoura Arcaica*

Belo Horizonte

2016

LÍVIA CRISTINA LOPES CHAVES

Alçapões da Casa da Memória:

Um estudo da tradução francesa de *Lavoura Arcaica*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Poéticas da Tradução. Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Juliana Gambogi Teixeira

Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Márcia Maria Valle Arbex

Belo Horizonte

2016

Chaves, Lívia Cristina Lopes.

N265m.Yc-a

Alçapões da Casa da memória [manuscrito] : um estudo da tradução francesa de Lavoura arcaica/ Lívia Cristina Lopes Chaves. – 2016.

126 f., enc.: il., tabs., p&b.

Orientadora: Maria Juliana Gambogi Teixeira.

Coorientadora: Márcia Maria Valle Arbex.

Área de concentração: Literaturas modernas e contemporâneas.

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 124-126.

1. Nassar, Raduan, 1935- – La Maison de la Mémoire – Crítica e interpretação – Teses. 2. Nassar, Raduan, 1935- – Lavoura arcaica – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 4. Tradução e interpretação – Teses. 5. Poética – Teses. 6. Metáfora – Teses. I. Teixeira, Maria Juliana Gamboji. II. Arbex, Márcia. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD : B869.341

AGRADECIMENTOS

Às professoras Juliana e Márcia, minhas queridas orientadoras, por sua valiosa instrução, paciência, dedicação e companheirismo.

À minha família, especialmente meus irmãos e meus pais, pelo carinho e apoio incondicional.

Ao meu caro amigo Bernardo, com quem compartilho a enorme paixão por *Lavoura Arcaica*, e que me presenteou com a obra completa de Raduan Nassar traduzida para o francês.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

Especialmente, a Raduan Nassar, pela inspiração e por nos ensinar que “só usa a razão quem nela incorpora suas paixões”.

não era de feno, era numa cama bem curtida de composto, era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos; este pó primevo, a gema nuclear, engendrado nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa: “que tormento, mas que tormento, mas que tormento!”

Raduan Nassar

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise crítica de *La Maison de la Mémoire*, a tradução francesa de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, realizada por Alice Raillard. Para tanto, nos baseamos nas reflexões de Antoine Berman, Henri Meschonnic e Haroldo de Campos, teóricos contemporâneos da tradução poética. O principal critério de análise foi a poeticidade específica do romance, em especial sua linguagem metafórica e seu ritmo enquanto produtores de sentido. A conclusão foi a de que estes recursos são por vezes negligenciados em benefício de uma clarificação do texto, causando um apagamento de sua poética.

Palavras-chave: *Lavoura Arcaica*, *La Maison de la Mémoire*, Raduan Nassar, tradução, literatura brasileira.

RÉSUMÉ

Cette dissertation vise une analyse critique de *La Maison de la Mémoire*, la traduction française de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, réalisée par Alice Raillard. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les réflexions d'Antoine Berman, Henri Meschonnic et Haroldo de Campos, théoriciens contemporains de la traduction poétique. Le principal critère de cette analyse a été la poéticité du roman, surtout son langage métaphorique et son rythme en tant que producteurs de sens. On a conclu que ces ressources sont parfois négligés en faveur d'une clarification du texte, provoquant un effacement de sa poétique.

Mots-clés: *Lavoura Arcaica*, *La Maison de la Mémoire*, Raduan Nassar, traduction, littérature brésilienne.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze *La Maison de la Mémoire*, Alice Raillard's french translation of *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar. For this purpose, we rely on the reflections of Antoine Berman, Henri Meschonnic and Haroldo de Campos, contemporary translation's theorists. The main criterion of analysis was the novel's poeticity, especially its metaphorical language and its rhythm as producers of sense. The conclusion was that these resources are sometimes neglected in favor of a clarification of the text, causing an erasure of its poetic.

Keywords: *Lavoura Arcaica*, *La Maison de la Mémoire*, Raduan Nassar, translation, brazilian literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. POÉTICAS DE <i>LAVOURA ARCAICA</i>	17
1.1. O ROMANCE-PARÁBOLA	17
1.2. O ROMANCE-ICEBERG	21
1.3. O ROMANCE-CONFRONTO	25
1.4. O ROMANCE-POEMA: METÁFORAS	38
1.5. O ROMANCE-POEMA: RITMO	44
2. POÉTICAS DO TRADUZIR: ESCOPO TEÓRICO	51
2.1. PANORAMA	52
2.1.1. Antoine Berman	52
2.1.2. Henri Meschonnic	59
2.1.3. Haroldo de Campos	62
2.2. AS TEORIAS DA TRADUÇÃO POÉTICA	65
2.2.1. Confusões terminológicas	65
2.2.2. Tradução tradicional	68
2.2.3. O intraduzível	69
2.2.4. A letra	72
2.2.5. Pensamento sobre a tradução de textos literários	74
2.2.6. O estranhamento	78
2.2.7. O projeto ético	79
3. ALÇAPÕES DA CASA DA MEMÓRIA: COTEJO	82
3.1. O TÍTULO	83
3.2. RECURSOS SONOROS	88
3.3. O RITMO COMO PRODUTOR DE SENTIDO	92
3.3.1. A pontuação	95
3.4. A LINGUAGEM METAFÓRICA	103
CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

Esta dissertação se propõe a realizar uma análise de *La Maison de La Mémoire*, tradução francesa de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Na realidade, o objeto deste trabalho é duplo, ou melhor, é uma confluência: entre um texto literário e um texto traduzido, ao que se soma uma teoria da tradução. Não se trata somente de um exame da tradução; o que visamos aqui é perscrutar o objeto literário *Lavoura Arcaica* e suas especificidades, através do cotejo com sua tradução, ou seja, através do que a tradução esconde ou dá a ver do texto de partida e, para tanto, é necessário sondar tal cotejo através de teorias da tradução que estejam em consonância com o projeto literário de *Lavoura Arcaica*.

Raduan Nassar é um autor enigmático da cena literária brasileira. Com uma obra curta e intensa, se afastou da literatura de uma maneira peremptória que intrigou seus admiradores, deixando como legado apenas três livros: *Lavoura Arcaica*, de 1975, *Um copo de cólera*, de 1978 e *Menina a caminho*, publicado em 1994.

Sétimo filho de João Nassar e Chafika Cassis, imigrantes libaneses que desembarcaram no Brasil em 1920, o autor nasceu em 1935 em Pindorama, interior de São Paulo. Muda-se para São Paulo, a capital, em 1953, por um esforço do pai em facilitar a vida escolar dos filhos. Dois anos mais tarde, Nassar ingressa no curso de Letras Clássicas da USP (que abandona depois), simultaneamente à Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde conhece alguns amigos que compartilhavam seu interesse pela literatura: Hamilton Trevisan, Modesto Carone e José Carlos Abbate.

O autor ganhou o prêmio Coelho Neto para romances da Academia Brasileira de Letras, em 1976, por *Lavoura Arcaica*; recebeu menção honrosa na categoria revelação de autor da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), que também concedeu o Prêmio Ficção para *Um Copo de Cólera* em 1978; foi prestigiado com o Prêmio Jabuti na categoria Revelação de Autor em 1976. Teve *Um Copo de Cólera* adaptado para o cinema por Aluizio Abranches em 1999 e *Lavoura Arcaica* por Luiz Fernando Carvalho em 2001.

Lavoura Arcaica foi traduzido para o alemão por Berthold Zilly sob o título de *Das Brot des Patriarchen* (Editora Suhrkamp, 2004); para o espanhol por Mario Merlino sob o título de *Labor Arcaica* (Editora Suma de Letras, 2005); para o inglês por Karen Sotelino sob o título de *Ancient Tillage* (Editora Penguin UK, 2016), e para o francês por Alice Raillard, pela editora Gallimard em 1985, sob o título de *La Maison de la Mémoire* (de onde saiu a

inspiração para o título desta dissertação), tradução sobre a qual refletiremos, enquanto objeto de análise e enquanto instrumento de crítica literária, investigando o que a interseção entre o original e sua tradução desvela sobre o objeto literário.

Um dos elementos determinantes dessa interseção é o contexto em que a obra foi traduzida. Em “Tradução e Cultura: literatura brasileira traduzida em francês”, Marie-Helène Torres realiza uma espécie de balanço das traduções de todo o século XX, analisando como foram tratadas as obras brasileiras, enquanto formadoras de uma identidade literária, ao serem traduzidas na França.

Segundo a autora, até os anos 60 as traduções refletem o domínio colonial francês em relação ao Brasil, assim como uma formação de identidade um tanto caricata, retratando a natureza exuberante e a população nativa. Em 1960, houve um “boom” de tradução das literaturas latino-americanas na França, do qual o Brasil não teve grande participação: foram 72 obras traduzidas a partir do português, comparadas a 849 a partir do espanhol, segundo a UNESCO. De acordo com Émilie Geneviève Audigier, em um texto que disserta sobre algumas traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa¹, apenas os anos “70 e 80 revelam o Brasil com a publicação de José de Alencar, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e principalmente Jorge Amado” (AUDIGIER, 2001, p. 50). Mesmo assim, até 1980, grande parte das traduções nem mesmo especificavam que eram traduções, ou traziam listas de “obras do autor” que elencavam, na verdade, traduções realizadas pelo tradutor, como afirma Torres.

A intraduzibilidade das referências culturais brasileiras, ou seja, a impossibilidade de transmiti-las, o que era uma questão preponderante nas traduções, deixa após 1950 de ser “o centro da problemática da tradução” (TORRES, 2009, p. 35): os tradutores começam a utilizar recursos como glossários e notas, e as traduções passam a ser mais “exotizantes” que “naturalizantes”, passam a ressaltar mais o estranhamento da obra original em vez de pasteurizá-las através do “bom francês”. Mesmo assim, o estranhamento e o “caráter estrangeiro” (TORRES, 2009, p. 35) é limitado, pois os tradutores continuam “pouco audaciosos quanto à subversão da língua francesa – isso de um ponto de vista sintático, neológico, dialógico, criativo – e eles acabam produzindo traduções que anexam a literatura e a cultura brasileiras à língua e à cultura francesas” (TORRES, 2009, p. 35).

¹ “As traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa: variação de oito contos de 1910 a 2004”.

Ainda segundo a autora, haveria uma “resistência à informalidade” da linguagem, “principalmente em matéria de oralidade, uma característica importante da língua e da cultura brasileira” (TORRES, 2009, p. 33), e as obras acabavam sendo traduzidas “sem transgressão da língua francesa, mesmo nas traduções de textos brasileiros nos quais a criação integra o projeto estilístico da obra” (TORRES, 2009, p. 34). Dessa forma, a literatura brasileira só será reconhecida plenamente quando se fizer universal, quando seguir as regras do “centro”, ou seja,

quando não reivindicar mais suas próprias normas (estéticas e literárias) nem um contexto histórico, cultural, político, literário diferenciado e específico. Mas os escritores brasileiros, reapropriando-se de seus próprios recursos, conseguiram atingir a visibilidade literária graças à liberdade criativa. Na minha opinião, as línguas chamadas de “literárias” e “centrais” não chegaram ao mesmo grau de autonomia e liberdade criativa literária que a língua brasileira porque esta “libertação da escritura”, avisa Casanova, concerne a “uma língua que não se submeteria a nenhuma lei de correção gramatical ou ortográfica [sic], que se recusaria a seguir as exigências comuns da legibilidade e da comunicação mínima, e que só obedeceria às exigências ditadas pela própria criação literária.”² (TORRES, 2009, p. 36)

Mas é justamente nessa conjuntura, de uma literatura que se afirma autônoma e livre – e que o faz através de um projeto estético ligado à subversão linguística, ou à não obediência a regras do “bem escrever” –, que se encontra *Lavoura Arcaica*, publicado em 1975, como veremos.

Em 1985, dez anos depois do lançamento de *Lavoura Arcaica*, a editora Gallimard lança na França sua tradução, realizada por Alice Raillard, compondo volume único com a tradução da novela *Um copo de Cólera*, também de Nassar, sob o título de *Un Verre de Colère* suivi de *La Maison de la Mémoire*, na coleção *Du monde entier*. Em 2005, Henri Raillard, filho da tradutora, publicaria *Chemins*, tradução de *Menina a Caminho*, coletânea de histórias curtas de Nassar, também pela Gallimard³.

Alice Raillard, falecida em 2009, aprendeu português ao morar no Brasil por dois anos na década de 1960, e começou a traduzir Jorge Amado a pedidos, mais tarde, quando morava na Espanha, como afirma em entrevista para François Cartano em 1991⁴. A tradutora teve um papel muito importante na divulgação da literatura brasileira na França, o que era seu projeto

² A autora cita Pascale Casanova, em sua obra *La république mondiale des lettres* (Paris: Seuil, 1999).

³ Henri Raillard também traduziu *Um taxi para Viena D’Áustria* (1999) de Antonio Torres (*Un Taxi pour Vienne d’Autriche*, 1992); *Estorvo* (1991) e *Benjamin* (1995) de Chico Buarque (*Embrouille*, 1992; *Court-circuit*, 2015); *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins (*La Cité de Dieu*, 2003); *Quase memória* (1995) de Carlos Heitor Cony (*Quasi-Mémoires*, 1999) e *As curvas do tempo* (1998), memórias de Oscar Niemeyer (*Les courbes du temps*, 1999).

⁴ RAILLARD, Alice. Alice Raillard. TransLittérature, Paris, n. 1, 1991. Entrevista concedida a François Cartano.

manifesto. Na mesma entrevista, ela afirma: “minha atividade de tradutora foi constantemente ligada a um trabalho de exploração e de difusão na França da literatura brasileira cuja riqueza e variedade fazem com que ela seja imperfeitamente conhecida”⁵ (RAILLARD, 1991, p. 2). Tradutora de diversos autores brasileiros e de incontáveis livros, chegou a receber um prêmio pelo seu trabalho, o *Grand Prix National de la Traduction*, do Ministério da Cultura francês, em 1990.

Somente pela Gallimard, a tradutora publicou, de Jorge Amado: *Le Pays du Carnaval* – 2004 (*O País do Carnaval* – 1931), *Navigation de Cabotage* – 1998 (*Navegação de cabotagem* – 1992) e *Suor* – 1991 (*Suor* – 1934); de João Ubaldo Ribeiro: *Sergent Getúlio* – 2004 (*Sargento Getúlio* – 1971) e *Vila Real* – 1986 (*Vila Real* – 1979); de Darcy Ribeiro: *Maira* – 1997 (*Maíra* – 1976).

Com outras editoras, publicou, de José Mauro de Vasconcelos: *Mon bel oranger* – 2014 (*Meu Pé de Laranja Lima* – 1968) e *Allons réveiller le soleil* – 2002 (*Vamos Aquecer o Sol* – 1974); de Jorge Amado: *Tieta d’Agreste gardienne de chèvres ou le Retour de la fille prodigue* – 1979 (*Tieta do Agreste* – 1977), *Le Chat et l’hirondelle* – 1983 (*O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* – 1978), *Le vieux marin* – 1991 (*Os velhos marinheiros ou o capitão de longo curso* – 1961), *Tereza Batista* – 1997 (*Teresa Batista cansada de guerra* – 1972), *La bataille du Petit Trianon* – 1991 (*Farda, fardão, camisola de dormir* – 1979) e *La boutique aux miracles* – 2013 (*Tenda dos milagres* – 1969).

A tradutora afirma ter consciência do papel que a tradução para o francês tem para as obras brasileiras. Segundo ela, “é necessário perceber uma situação particular no Brasil onde, pelo menos por enquanto, é importante para um escritor ser traduzido, e traduzido em francês. Eu sinto isso como uma pesada responsabilidade”⁶ (RAILLARD, 1991, p. 4).

Alice Raillard afirma ter consciência também, na literatura brasileira, da “importância da oralidade e da cultura popular, conjugadas de forma muito elaborada literariamente”⁷ (RAILLARD, 1991, p. 3), e fornece uma noção de como realiza seu trabalho:

Quando eu traduzo, não me confronto somente com uma estrutura sintática a transportar, mas também ao que se passa de secreto, uma coloração, uma ressonância, quer dizer, a música de

⁵ “Mon activité de traducteur a été constamment liée à un travail d’exploration et de diffusion en France de la littérature brésilienne dont la richesse et la variété font qu’elle est imparfaitement connue.” Obs: ao longo do texto, todas as traduções da entrevista com Alice Raillard, da resenha do *La Maison de la Mémoire* pela Gallimard, do artigo de Karen Sotelino e de Maria-Tai Wolff são realizadas pela autora desta dissertação.

⁶ “Il faut tenir compte d’une situation particulière au Brésil où, pour l’instant du moins, il est important pour un écrivain d’être traduit, et traduit en français. Je ressens cela comme une lourde responsabilité.”

⁷ “Importance de l’oralité et de la culture populaire, conjuguées à une forme très élaborée littérairement.”

um texto. Eu tento então receber os elementos dessa “música interior”, que desperta ecos em mim, e que eu devo restituir com outras palavras. (RAILLARD, 1991, p. 3)⁸

Essa pesquisa não conseguiu obter informações mais detalhadas com relação à escolha de Raduan Nassar ou seu processo de tradução enquanto interesse editorial, mas acreditamos que o atrativo da tradução de suas obras vem de seu próprio sucesso no Brasil, uma vez que “o tom absolutamente novo de Raduan Nassar fez dele o escritor mais notável da nova literatura brasileira”⁹, segundo afirma a resenha disponibilizada pela editora, em seu site e na quarta capa do livro.

Grande parte do que faz de Raduan Nassar um escritor tão notável é, sem dúvida, seu trabalho com a linguagem, e, mais importante, a maneira peculiar através da qual a materialidade de seus textos é capaz de produzir tanto sua poética quanto seu sentido. Trataremos disso no primeiro capítulo, “Poéticas de *Lavoura Arcaica*”, uma demonstração de diversos elementos característicos da obra, como sua intertextualidade com os textos sagrados, ressaltada pela tradutora, e outros elementos que julgamos importantes enquanto medidas para o cotejo com sua tradução, como questões de enredo (o ostensivo embate entre o pai e André e o poder subversivo deste último), e questões de linguagem caras ao romance, especialmente a sua linguagem intensamente metafórica e seu ritmo enquanto recurso poético e produtor de sentido.

No segundo capítulo, “Poéticas do traduzir”, apresentamos com detalhes as reflexões dos três teóricos escolhidos para compor os critérios de análise do cotejo entre a tradução e o original. São eles: Antoine Berman, Henri Meschonnic e Haroldo de Campos, escolhidos por manterem, na teoria, coerências estreitas com relação à ideia de literatura produzida por Raduan Nassar, ou seja, uma literatura que se constrói a partir de sua materialidade, que tem sua “forma”, sua letra, como sustentação. Os três, além de se dedicarem ao mesmo tipo de “projeto literário”, estão também em congruência em suas propostas do que constituiria um bem-traduzir, apresentando um “modo de ação” (MESCHONNIC, 2010, p. XIX) similar: entender o funcionamento do texto enquanto obra, uma estrutura em que “forma” e “conteúdo” são inseparáveis, um sistema cujas engrenagens materiais operam a poética e o

⁸ “Quand je traduis, je ne suis pas seulement confrontée à une structure syntaxique à transporter, mais aussi à ce qui se passe de secret, une coloration, une résonance, c’est-à-dire finalement la musique d’un texte. J’essaye donc de recevoir les éléments de cette « musique intérieure », qui éveille des échos en moi, et que je dois restituer avec d’autres mots.”

⁹ “Le ton absolument neuf de Raduan Nassar a fait de lui l’écrivain le plus en vue de la nouvelle littérature brésilienne.”

sentido do texto; e, principalmente, compreender quais são essas engrenagens e como elas se entrosam, a fim de reproduzir esse funcionamento na tradução.

É importante ressaltar desde já que essas teorias da tradução são também teorias da literatura, uma vez que “traduzir é inevitavelmente confrontado com um pensamento da literatura, um pensamento da linguagem. Basta que este pensamento falhe e não é mais a tradução aquilo que se vê, mas esta falha” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIX). Ou seja, tais teorias nos auxiliam não só a pensar o processo tradutório, mas também a pensar o processo literário, e são uma poderosa ferramenta de crítica literária na medida em que nos chamam a atenção para as especificidades da literatura que são apagadas ou ressaltadas pelo processo tradutório, dependendo de quais são as escolhas e procedimentos do tradutor com relação ao texto.

No terceiro capítulo apresentamos o cotejo entre *La Maison de la Mémoire* e *Lavoura Arcaica*, e então os dois primeiros capítulos se entrecruzam: os recursos e as especificidades literárias de *Lavoura Arcaica* apresentadas no primeiro são contrapostas às soluções da tradutora, e esse encontro é analisado a partir das teorias da tradução expostas no segundo.

Apesar de ser uma crítica da tradução o que se propõe aqui, o objetivo não é desqualificar, ou corroborar, a tradução de Alice Raillard, primeiramente porque a única maneira coerente de fazer isso é propor outra tradução – através de outros métodos, com outras escolhas e justificativas, não necessariamente melhores ou piores, mas mais adequadas a certo veio teórico ou a certa noção histórica de literatura. Segundo porque, para este trabalho, a “qualidade” da tradução importa somente na medida em que ressalta ou esconde aspectos da obra – o que pode acontecer tanto com traduções consideradas excelentes quanto com traduções consideradas ruins.

Nosso objetivo é, então, utilizar a tradução enquanto instrumento de reflexão, enquanto aliada da teoria da literatura no propósito de examinar a especificidade literária de *Lavoura Arcaica*, uma vez que, segundo Meschonnic, os problemas “do texto são os da tradução e os da tradução descobrem, ou ocultam, os do texto” (MESCHONNIC, 2010, p. 251), ou seja, se as peculiaridades materiais do texto são essenciais à sua constituição enquanto obra, estas devem ser a principal preocupação da tradução, que tem grande poder em ressaltá-las ou apagá-las. E, se toda tradução é exercício crítico, vemos que, com Alice Raillard, esse exercício beneficia um aspecto relevante do texto (sua intertextualidade bíblica) em detrimento de outro, igualmente ou mais importante, que é sua letra. Para ser coerente com o recorte deste trabalho, com os teóricos da tradução que adotamos e com o projeto literário que

enxergamos em *Lavoura Arcaica*, a chave de leitura desse texto – e, portanto, sua chave de tradução – não deve prescindir de uma reflexão sistemática sobre sua forma poética, sob pena de, em detrimento desta, privilegiar o signo (ou o sentido) e anular a possibilidade de “escutar aquilo para o qual o signo nos tornou surdos [...], porque ele opera uma redução da linguagem às unidades da língua” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXI).

Capítulo 1: Poéticas de *Lavoura Arcaica*

1.1. O Romance-Parábola

A resenha disponibilizada na quarta capa da tradução francesa de *Lavoura Arcaica* nos afirma o seguinte:

Eis em um só volume os dois romances publicados por Raduan Nassar. Duas obras distintas. Mas uma unidade de tom na modulação de um tema: a obsessão dos limites, de ordem tanto moral como religiosa ou simplesmente material. E isso na ambivalência da proteção e da limitação. *La Maison de la Mémoire* (1975) pode aparecer como uma versão do Filho Pródigo. O rebelde é perseguido por ele mesmo – seu corpo, suas palavras – entre o quarto-útero onde ele se encontra refugiado e a “casa do pai” fundada sobre a linguagem da tradição – de uma tradição cujas raízes saem deste lado do Oceano, nas costas do Mediterrâneo, no Líbano. E é nesse limite que ele tropeça e que ele lavora seu passado, remontando a uma violência primordial, anterior a qualquer lei. [...] ¹⁰

Essa resenha traz de maneira muito bem colocada alguns dos elementos fortes do romance: obsessão, rebeldia, tradição, raízes libanesas, certa violência, confronto com a autoridade e a ordem. Porém, é claro, ela não esgota a riqueza do romance. Ao contrário, fornece uma chave de leitura bastante específica, não obstante muito válida e largamente estudada pela fortuna crítica de *Lavoura Arcaica*: a intertextualidade com os textos bíblicos, em especial a Parábola do Filho Pródigo. Interessante ressaltar que essa resenha foi provavelmente escrita por Alice Raillard, ou, quando menos, escrita por alguém que leu sua tradução ¹¹, o que nos faz pensar que essa chave de leitura foi, também, a chave de tradução.

O romance possui, de fato, um substrato religioso muito claro, de cujo universo retira temas, linguagem, referências “sagradas” intrincadas, o tom solene e profético, principalmente no que diz respeito ao discurso de Ióhana – pai de André, personagem principal –, que é um discurso essencialmente doutrinário e alegórico, utilizando como base diversas parábolas, como a do Semeador, da Ovelha Perdida e da Dracma Perdida ¹², e, principalmente, a parábola do Filho Pródigo, base não só para o discurso do pai como também para a construção do romance em si.

¹⁰ “Voici en un seul volume les deux romans publiés par Raduan Nassar. Deux ouvrages distincts. Mais une unité de ton dans la modulation d’un thème : l’obsession des limites, aussi bien d’ordre moral que religieux ou simplement matériel. Et cela dans l’ambivalence de la protection et de la contrainte. *La maison de la mémoire* (1975) peut apparaître comme une version du Fils Prodigue. Le rebelle est traqué par lui-même – son corps, ses mots – entre la chambre-utérus où il est réfugié et la « maison du père » fondée sur le langage de la tradition – d’une tradition dont les racines plongent de ce côté de l’Océan, sur les bords de la Méditerranée, au Liban. Et c’est contre cette limite qu’il bute et qu’il labore son passé, remontant jusqu’à une violence primordiale, d’avant toute loi.” Disponível em: <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Du-monde-entier/Un-Verre-de-colere-suivi-de-La-Maison-de-la-memoire>>. Último acesso: 20 dezembro 2015.

¹¹ A resenha não é assinada, nem na quarta capa do livro nem no site.

¹² Para maiores informações, ver SEDLMAYER, 1997, p. 46/47.

A parábola, lembrando, aparece em Lucas 15:11-32, e faz parte de uma trilogia sobre redenção apresentada no capítulo 15 da Bíblia, que engloba também as parábolas da ovelha e da dracma perdidas, já citadas acima. A seguir, a parábola do filho pródigo na íntegra:

Digo também: um homem tinha dois filhos. O mais moço disse a seu pai: meu pai, dá-me a parte da herança que me toca. O pai então repartiu entre eles os haveres. Poucos dias depois, ajuntando tudo o que lhe pertencia, partiu o filho mais moço para um país muito distante, e lá dissipou a sua fortuna, vivendo dissolutamente. Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome: e ele começou a passar penúria. Foi pôr-se ao serviço de um dos habitantes daquela região, que o mandou para os seus campos guardar os porcos. Desejava ele fartar-se das vagens que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava. Entrou então em si e refletiu: Quantos empregados há na casa de meu pai, que têm pão em abundância... e eu, aqui, estou a morrer de fome! Levantar-me-ei e irei a meu pai, e dir-lhe-ei: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho, trata-me como a um dos teus empregados. Levantou-se, pois, e foi ter com seu pai. Estava ainda longe, quando seu pai o viu, e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro, lançou-se ao pescoço e o beijou. O filho lhe disse então: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, e ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos e façamos uma festa. Este meu filho estava morto e reviveu; tinha-se perdido e foi achado. E começaram a festa. O filho mais velho estava no campo. Ao voltar e aproximar-se da casa, ouviu a música e as danças. Chamou um servo e perguntou-lhe o que havia. Ele lhe explicou: voltou teu irmão. E teu pai mandou matar um novilho gordo, porque o reencontrou são e salvo. Encolerizou-se ele e não queria entrar; mas seu pai saiu e insistiu com ele. Ele, então, respondeu ao pai: Há tantos anos que te sirvo, sem jamais transgredir ordem alguma tua, e nunca me deste um cabrito para festejar com os meus amigos. E agora, que voltou este teu filho, que gastou os teus bens com as meretrizes, logo lhe mandaste matar um novilho gordo! Explicou-lhe o pai: Filho, tu estás sempre comigo, e tudo que é meu é teu; convinha, porém, fazermos festa, pois que este teu irmão estava morto e reviveu, tinha-se perdido e foi achado. (Lc 15:11-32)

O próprio autor afirmou ter usado tal parábola como “eixo de base para inversão e criação literária”, em nota que segue o romance em sua primeira edição: “na elaboração deste romance o autor partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a”¹³. Segundo Sabrina Sedlmayer,

Utilizando-se de uma oralidade sacra primordial, mas pervertendo-a através de uma escrita saturada por metáforas, o romance de Raduan Nassar pode ser lido como uma versão de “A Parábola do Filho Pródigo”. Desconstruindo elementos fundamentais da constituição social ocidental – o patriarcalismo, a interdição ao incesto e o imperativo do trabalho –, esse texto relê as palavras sagradas, mas sempre corrompendo, adulterando, violando cada signo arcaico. (SEDLMAYER, 1997, p. 20)

A semelhança é clara: a partida do filho, seu sofrimento longe da casa paterna, seu retorno, a felicidade do pai ao vê-lo voltar, a festa em sua homenagem. “A partida” e “O

¹³ NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica* (1ª edição). Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1975, p. 193.

retorno” são, inclusive, os títulos dados às duas partes do romance, que dividem a narrativa e causam um efeito de circularidade.

Entretanto, quando entramos em detalhes, as diferenças começam a surgir, restando de similitude apenas o comportamento do pai – justamente o personagem que representa a tradição e a doutrina, acolhendo o filho com alegria: “vamos festejar aquele que estava cego e recuperou a vista” (NASSAR, 2009, p. 169) –, cabendo a André a “inversão” da parábola.

Para começar, vejamos os motivos de sua partida. André não parte da mesma maneira que o filho pródigo da parábola, a fim de esbanjar dinheiro e ter aventuras. André nem ao menos é pródigo; ele parte a fim de esconder da família os seus acessos, vai embora porque não conseguiu convencer Ana a ser sua companheira, porque precisava disfarçar os sintomas de sua loucura e de seu amor incestuoso, e não para buscar, além das divisas da fazenda, uma vida melhor, de alegrias e liberdade. Como explica a Pedro:

eu, o filho arredio, provocando as suspeitas e os temores na família inteira, não era com estradas que eu sonhava, jamais me passava pela cabeça abandonar a casa, jamais tinha pensado antes correr longas distâncias em busca de festas pros meus sentidos; entenda, Pedro, eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa (NASSAR, 2009, p. 67)

E diz também ao pai, quando retorna, dando uma espécie de explicação do real motivo que o levou a deixar a casa paterna:

nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro. [...] Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras. (NASSAR, 2009, p. 158/159)

De acordo com Renata Pimentel Teixeira,

é constatado o substrato da parábola, mas com divergências significativas. Afinal, não se trata de uma pura transposição do conteúdo bíblico em uma versão narrativa. Em *Lavoura*, o “pródigo” André abandona o lar paterno por implicações bem mais complexas que apenas o desejo de “correr o mundo”. (TEIXEIRA, 2002, p. 59)

Além de partir por motivos diferentes do filho pródigo original, André também não leva nada do pai, nenhuma herança, nenhuma riqueza, não carrega consigo nada além de roupas e sua coleção de acessórios de prostitutas. O peso de sua mochila era de outra ordem, era psicológico: “e que peso o dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa;

colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo” (NASSAR, 2009, p. 32).

A segunda grande diferença é a situação de sua volta. Segundo Renata Pimentel Teixeira,

há outra divergência fundamental entre os dois textos: no romance, André não resolve retornar ao seio familiar, nem arrependido nem para pedir auxílio. O irmão primogênito, Pedro, é encarregado (pelo pai) de buscá-lo de volta, numa tentativa de se restabelecer a ordem antiga. (TEIXEIRA, 2002, p. 60)

Ou seja, André não volta por sua própria conta, não volta para se resignar ou se salvar. Ele é levado, nem sabe por que regressou à casa, se perguntando “pelos motivos de [sua] volta, sem conseguir contudo delinear os contornos suspeitos do [seu] retorno” (NASSAR, 2009, p. 170), tendo simplesmente se deixado conduzir por Pedro, “feito menino” (NASSAR, 2009, p. 147).

Devemos, contudo, observar algo muito importante: apesar do comportamento acolhedor e carinhoso do pai, a volta do filho pródigo não restabelece a unidade e a harmonia da família. Ao contrário, instaura de vez o caos e a tragédia. Segundo André Luis Rodrigues,

enquanto na parábola bíblica a festa é uma celebração só perturbada pela manifestação de raiva e ciúme do filho mais velho, devido ao tratamento dado ao irmão mais novo pelo pai, a festa em *Lavoura Arcaica* terá como ápice não a *reunião* da família (que com o retorno do filho pródigo realmente ocorreu, é verdade, porém tão-somente no que se refere ao fato de voltarem a habitar o mesmo espaço físico, o espaço da fazenda, de novamente dormirem – uma noite apenas! – sob o mesmo teto, e de estarem todos “reunidos” nessa festa dada pelo retorno de André), mas o seu contrário. (RODRIGUES, 2006, p. 128)

Em *Lavoura Arcaica*, o primogênito também “estraga” a festa, não por ciúmes, mas por revelar ao pai o ato incestuoso de André e Ana.

Segundo Sabrina Sedlmayer, a relação que *Lavoura Arcaica* estabelece com a parábola é a seguinte:

Há uma dupla ruptura em relação ao modelo original: a do enunciado, que se desvia da parábola e, contrariando a versão do evangelista, não retrata o castigo que o personagem pródigo recebe – o de destituir-se de subjetividade, saciar-se apenas de alfarrobas, igualando-se aos porcos e retornar cabisbaixo à casa – e a da enunciação, que, diferentemente do relato bíblico (que se interessa exclusivamente pela ação, desconsiderando alguns recursos narrativos, tais como descrição dos personagens, seus pensamentos e sentimentos, ou um tratamento tempo-espacial mais elaborado), oferece-nos uma linguagem tensionada, sem contenção de fôlego, para nos contar a história de um filho que, ao partir, contaminou os alicerces da casa e adoeceu os laços de parentesco. (SEDLMAYER, 1997, p. 42)

As diferenças entre a parábola e o enredo de *Lavoura Arcaica* mostram que, apesar de esta ser uma chave de leitura válida, não esgota as possibilidades do romance – como, na verdade, nenhuma esgotaria. E que, ao utilizá-la como principal chave de leitura e, principalmente, como chave de tradução, muitos outros elementos, também importantes, ficam de fora. Uma das possíveis consequências dessa redução seria a tradução, justamente como o relato bíblico, desconsiderar alguns recursos narrativos do romance, os quais vão muito além da “descrição dos personagens, seus pensamentos e sentimentos, ou um tratamento tempo-espacial mais elaborado”, como afirma Sedlmayer. Esses recursos narrativos se compõem também através dos recursos da linguagem do texto, principalmente recursos sonoros, como rimas internas, aliterações e assonâncias, recursos rítmicos, como uso peculiar da pontuação e repetição de frases e termos, e recursos imagéticos, através de uma linguagem metafórica intensa e essencial. Todos esses recursos são construtores de poeticidade e, também, de sentido, basilares para o desenvolvimento de *Lavoura Arcaica*, inclusive para a elaboração dos itens destacados por Sedlmayer: não somente a descrição dos personagens, mas a sua própria construção, seus pensamentos e sentimentos, são resultados imediatos desses recursos. Para demonstrar tal relação, entremos um pouco no romance, seu enredo, suas particularidades.

1.2. O Romance-Iceberg

Lavoura Arcaica é uma obra múltipla, com várias entradas de acesso, todas muito ricas, e ao mesmo tempo nenhuma que se baste ou que nos forneça sensação de completude de compreensão da obra. O livro possui, por exemplo, alguns elementos que poderiam ser considerados autobiográficos, características ou situações que o autor compartilhou com André, seu personagem principal, como seu fervor religioso da infância: Nassar, aos nove, começa a sentir a força da fé e aos onze se torna coroinha. Outros fatores vêm se juntar a este: o ambiente rural em que passou a infância, a criação de pombas, convulsões sofridas na adolescência, episódios de “pregação” religiosa em família, o nome de uma das irmãs (Rosa) e a forte influência da cultura mediterrânea no livro¹⁴. Mas conferir à obra um caráter

¹⁴ Todas essas informações se encontram no volume dedicado a Raduan dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, o Número 2, publicado originalmente em setembro de 1996, na seção dedicada à sua biografia (p. 7-12).

autobiográfico parece redutor e tautológico, uma vez que essas semelhanças entre a vida do autor e sua obra vêm simplesmente confirmar o que o mesmo afirmou com relação às suas referências e inspirações, em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “A leitura que eu mais procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros” (NASSAR, 1996, p. 27). Além disso, a questão biográfica – cuja relevância e atualidade se ancoram hoje na ideia de autoficção – não é foco deste trabalho. Nosso foco, como já foi dito, é o cotejo entre texto de chegada e de partida através de suas especificidades enquanto texto literário.

Essa mesma sensação de redução e de incompletude aparece quando tentamos classificar o livro, abarcá-lo em um estilo, ou mesmo em um gênero. Segundo Renata Pimentel Teixeira, devemos

filiar *Lavoura Arcaica* no grupo dos “desnordeadores”, pois muito da surpresa, na leitura deste texto, dá-se pela quebra do horizonte de expectativas. Ao parecer identificar-se seja com o romance, seja com a novela (ambos remetendo a realizações no terreno da prosa), prepara o leitor para uma determinada recepção e, apesar de este reconhecer a existência de um fio narrativo, é “desnordeado” pelo elevado grau de poeticidade (bem maior, inclusive, do que o previsível nesses gêneros). (TEIXEIRA, 2002, p. 32)

Quando pensamos em prosa, no senso comum, pensamos em um texto em que, segundo Octavio Paz,

a palavra tende a se identificar com um de seus possíveis significados: pão, pão; queijo, queijo. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra tem vários significados latentes, é determinada potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em compensação, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. [...] O poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador a aprisiona. (PAZ, 2014, p. 30)

Entretanto, quando uma obra em prosa se caracteriza por sua poeticidade, “a prosa nega a si mesma, as frases não se sucedem obedecendo à ordem conceitual ou do relato, e sim presididas pelas leis da imagem e do ritmo. Há um vaivém de imagens, acentos e pausas, marca inequívoca da poesia” (PAZ, 2014, p. 78). E “toda vez que surge um grande prosista a linguagem nasce de novo. Com ele começa uma nova tradição. Assim, a prosa tende a se confundir com a poesia, a tornar-se ela mesma poesia” (PAZ, 2014, p. 96/97).

Dessa forma, na realidade, pouco importa classificar *Lavoura Arcaica* como romance ou novela, já de que todo modo estamos diante de gêneros caracterizados justamente por certa

rejeição a delimitações: o romance é capaz de abrigar tudo, desde sua origem. O recurso poético intenso não é estrangeiro ao romance enquanto gênero, mas antes constitui uma de suas possibilidades, amplamente documentada pela história da literatura. O que não invalida, é claro, a discussão sobre o que constrói essa poeticidade, quais são suas características e especificidades em determinada obra.

Segundo André Luis Rodrigues, em *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*, esta é uma obra que “inclui praticamente todos os gêneros, além de realizar a mais estreita fusão entre forma e conteúdo” (RODRIGUES, 2006, p. 137). Entretanto, “sendo ou não sendo um romance, dizer que em *Lavoura Arcaica* há mistura de gêneros seria não dizer nada quanto à sua especificidade, e dizer que essa mistura é uma resposta a qualquer questão poderia ser visto quase como um delírio” (RODRIGUES, 2006, p. 152).

Para este estudo, que tem como objetivo não somente uma análise de *Lavoura Arcaica*, mas um cotejo crítico entre o romance e sua tradução, parece mais interessante, em vez de uma especulação sobre seu gênero (ou sua mistura de gêneros, ou mesmo sobre o possível questionamento da classificação corrente de “romance” e seu significado), realizar um debate acerca da natureza da linguagem e sua potência enquanto criadora de imagens em *Lavoura Arcaica*, além de seus principais temas e reflexões, através do que foi discutido pela crítica.

Os textos críticos que abordam *Lavoura Arcaica* não são tão numerosos como se poderia esperar, em se tratando de um livro que completa já 40 anos de lançamento e foi muitíssimo bem recebido pela crítica, salvo raras opiniões contrárias¹⁵. Entretanto, assim como a obra do próprio autor, que é “uma obra completa [que] não exige muitos volumes para estar completa” (TEIXEIRA, 2002, p. 13), sua fortuna crítica, apesar de não existir em excesso, é suficientemente rica para alimentar e conduzir vários tipos de entradas à obra, diversos caminhos de leitura e reflexões. Algumas das mais recorrentes abordam o romance pelo viés da intertextualidade bíblica e de suas simbologias, da psicanálise, da filosofia, da mitologia e da intermedialidade, através de sua adaptação fílmica, *Lavoura Arcaica*, lançada em 2001 e dirigida por Luis Fernando Carvalho¹⁶.

¹⁵ Segundo Hugo Marcelo Fuzeti Abati: “Houve quem considerasse a narrativa obscura e hermética. Na época, Bruna Becherucci alegou que Raduan ‘abandona-se ao devaneio de palavras empoladas [...] que fazem supor a intenção de escrever um livro original e difícil’”. (ABATI, 1999, p. 21)

¹⁶ O livro *Relendo Lavoura Arcaica*, de organização de Brunilda T. Reichmann, fornece um pouco de cada abordagem, por exemplo com os textos “*Lavoura Arcaica* e o Dionisíaco: a interface entre a narrativa e o mito” de Brunilda T. Reichmann e Paulo Roberto Rellissari (p. 31-55), “*Lavoura Arcaica*: o cinema de crueldade de Luiz Fernando Carvalho”, de Anna Stegh Camati, Charlott Eloize Leviski e Paraguassú Fátima Rocha (p. 57-86),

Uma opinião é quase unânime: *Lavoura Arcaica* é um livro difícil de domar, de categorizar, de classificar e de encaixar em definições de gênero, de temática, de estilo, e por mais que se tente compará-lo e aproximá-lo a outras produções contemporâneas, tudo parece levar à conclusão da “atopia” de Raduan Nassar, incluindo toda a sua obra, no contexto da literatura brasileira, até hoje. E *Lavoura Arcaica*, especialmente, é visto como um fenômeno ímpar por vários pensadores, como Leila Perrone-Moisés, que crê ser “um romance personalíssimo que permanecerá isolado” (ABATI, 1999, p. 40); Leo Gibson Ribeiro, que agradeceu “o envio urgente de neurônios e proteínas para a seca que assola a região do cérebro sem similares nacionais” (ABATI, 2006, p. 2); María-Tai Wolf, que vê a obra como uma “aggressive exception” no contexto contemporâneo (WOLFF, 1985, p. 63); e Sabrina Sedlmayer, que afirma que

o romance traz uma linguagem tão convulsionada e percorre um trajeto tão singular na literatura brasileira que, ao tentarmos contextualizá-lo, percebemos ser este um romance solitário. Ao procurarmos colher parentescos dentro da historiografia literária brasileira, não encontramos uma filiação segura. A obra apresenta-se com tal alteridade que é impossível estabelecer laços rígidos. *Lavoura Arcaica* assemelha-se, antes, a um *iceberg*: um bloco que se desprende de uma massa maior e que vaga errante, apenas encostando-se em outros pedaços de textos. (SEDLMAYER, 1997, p. 21)

No prefácio ao livro *Uma lavoura de insuspeitos frutos*¹⁷, de Renata Pimentel Teixeira, Alfredo Cordivola faz um bom resumo das possibilidades de leitura trazidas pela obra:

Ler *Lavoura Arcaica* como alegoria da luta entre a lei e o desejo? Como a inversão da parábola do filho pródigo? Como caderno de citações bíblicas e alcorânicas? Como crônica familiar? Como alucinada progressão de sermões? Como representação de edipianos triângulos? Como tragédia? Como um ponto na rede de culpas e castigos? Como fábula sobre a repressão política? Como uma fratura nos discursos hegemônicos sobre a nação? Como moralidade sobre a paciência ou sobre a falta de paciência? Algumas destas interpretações podem ser óbvias, outras quase inevitáveis. (TEIXEIRA, 2002, p. 15)

Não há dúvidas de que todos esses aspectos estão presentes de maneira intensa e fundamental, mas de acordo com Hugo Marcelo Fuzeti Abati, “a crítica observou um cruzamento de diversas questões, nenhuma delas constituindo ‘o sentido’ do texto, mas conjugando um tecido com vários vetores de significação” (ABATI, 2006, p. 11).

“*Per omnia saecula saeculorum*: sob o peso da tradição das simbologias ancestrais” de Verônica Daniel Kobs (p. 155-188) e “A filosofia Nietzscheana e *Lavoura Arcaica*: a transvalorização e a transmutação de André”, de Antonio Crul (p. 201-229).

¹⁷ O livro é fruto de sua dissertação de mestrado pela UFPE em 2001.

Parece haver um consenso, entretanto, de que *Lavoura Arcaica* é portador de um grande embate. Embate entre a tradição e o novo, prisão e liberdade, arcaico e revolucionário, família e indivíduo, contenção e desejo, razão e paixão, doutrina e heresia, sagrado e profano, comedimento e excesso, calma e tempestade, disciplina e desobediência... não importa qual o par antagônico discutido, o indiscutível é que a dicotomia é representada pelas figuras de Ióhana, o pai, e André, o narrador e personagem principal. E que esse embate é realizado discursivamente, deixando claro que utilizamos aqui uma noção ampla de discurso: enquanto fala, enquanto prática oratória, o discorrer, o pronunciar-se, o expressar-se. Ou melhor, sigamos o que nos diz Henri Meschonnic:

Se o discurso é a atividade, como diz Humboldt, de um homem em vias de “falar” [...] implicando, como Benveniste foi o primeiro a reconhecer e a analisar, a inscrição gramatical daquele que diz *eu* em seu discurso, esta enunciação não saberia se limitar a ser lógica ou ideológica. Ela carrega consigo uma atividade do sujeito que, do sujeito da enunciação, pode tornar-se uma subjetivação do contínuo no contínuo do discurso, rítmico e prosódico. (MESCHONNIC, 2010, p. XX)

Ou seja, o discurso é uma atividade do sujeito, que o determina e é determinada por ele; é sua constituição. É assim que veremos os discursos de André e do pai: suas manifestações, suas revelações, e suas armas para o embate.

1.3. O Romance-confronto

O pai, mantenedor da ordem e propagador da tradição, possui um discurso doutrinário, parabólico, ensinando sempre aos filhos os valores da família, que, segundo Renata Pimentel Teixeira, são todos “apolíneos ou solares: a luz, a limpeza, a ordem, a moderação” (TEIXEIRA, 2002, p. 56). Além da disciplina e da importância do trabalho, “no aprendizado da família está, entre as lições capitais, a de domar a própria fala; conhecer a hierarquia de como, quando e a quem dirigir-se; de saber-se ‘ignorante’ diante da autoridade das palavras da tradição, que guardam em si poder de leis” (TEIXEIRA, 2001, p. 66). Valores intrinsecamente religiosos são propagados pelo pai: a paciência, o amor à família, a parcimônia, o comedimento, sempre de maneira educativa, elucidativa e edificante, através de sermões e parábolas, e de maneira firme e rigorosa, para não haver dúvidas sobre a intenção de manter a família unida sob a égide da tradição.

O discurso do pai se alicerça fortemente, como já dissemos, em intertextualidade bíblica e alcorânica. Hugo Marcelo Fuzeti Abati elenca referências de “passagens dos Evangelhos, dos Provérbios e Eclesiastes” além das “epístolas de Paulo de Tarso e o Pentateuco” (ABATI, 1999, p. 33). Benedito Costa Neto, em artigo publicado no livro *Relendo Lavoura Arcaica*, afirma que “uma análise mais acurada veria parágrafo a parágrafo, senão palavra a palavra, rios de sentido” ligando a obra aos escritos sagrados (NETO, 2007, p. 152). De acordo com André Luis Rodrigues, “não se trata apenas de uma semelhança formal, isto é, a utilização de uma fórmula típica de imprecação tomada aos profetas bíblicos, mas também as atitudes que o pai condena [...] encontram ressonância nos textos proféticos” (RODRIGUES, 2006, p. 43).

É uma linguagem metafórica e alegórica, mas, bem como os textos religiosos, é apesar disso uma linguagem clara: Jesus falava em parábolas justamente para garantir que seus interlocutores fossem capazes de compreender seus ensinamentos. É também uma linguagem eloquente, que busca o convencimento, busca mostrar que a felicidade se encontra apenas no seio da família, através do trabalho e da paciência, atemorizando com ameaça de terríveis punições aqueles que ousarem pensar ou agir diferentemente, pecar pelo excesso ou se desviar do caminho. É interessante ressaltar, entretanto, que os castigos previstos são castigos do tempo, como se o peso da tradição fosse tão poderoso e tão válido a ponto de tornar desnecessária qualquer intervenção do pai: o próprio tempo se encarrega de quem não for vigilante ou falhar em seus valores:

ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma; ai daquele que deita as costas nas achas desta lenha escusa: há de purgar todos os dias; ai daquele que cair e nessa queda se largar: há de arder em carne viva; ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos; ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue; ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso: terá as mãos cheias de gesso, ou pó de osso, de um branco frio, ou quem sabe sepulcral, mas sempre a negação de tanta intensidade e tantas cores: acaba por nada ver, de tanto que quer ver; acaba por nada sentir, de tanto que quer sentir; acaba só por expiar, de tanto que quer viver; (NASSAR, 2009, p. 55)

Uma vez que o tempo se encarrega de punir, a atitude que o pai indica como ideal aos familiares é, ao contrário, a benevolência e a piedade para com aqueles que se desviam:

e quando acontece um dia de um sopro pestilento, vazando nossos limites tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, insinuando-se sorratamente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família, mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido (NASSAR, 2009, p. 59)

Mas este “sopro pestilento” deve ser evitado a todo custo, e é função de cada um se manter longe das tentações e proteger e amparar também os que são da família, dependendo dessa vigilância a felicidade individual e familiar:

só chega a este raro resultado aquele que não deixa que um tremor maligno tome conta de suas mãos, e nem que esse tremor suba corrompendo a santa força dos braços, e nem circule e se estenda pelas áreas limpas do corpo, e nem intumesça de pestilências a cabeça, cobrindo os olhos de alvoroço e muitas trevas (NASSAR, 2009, p. 54)

O discurso de André, por outro lado, é um discurso subversivo, portador de aspectos “dionisíacos ou ctônicos: as trevas, a sujeira, o caos, o excesso” (TEIXEIRA, 2002, p. 56). É um discurso epilético, e o epilético é “aquele que tem que desenrolar a língua para que ela não o sufoque, não o mate. É aquele que se estira no chão, e o Outro (o grande Outro, o da linguagem) o faz contorcer, o faz gozar, o subjuga, o possui.” (SEDLMAYER, 1997, p. 51).

Apesar dessa aparente confusão, desse inegável atropelo, desse jorro, incompatível com a ideia comum de um bom discurso, claro e organizado, o discurso de André é muito bem fundamentado, ele sabe muito bem quem é e o que quer. Seu atropelo não denota confusão nem falta de razão, só evidencia seu objetivo: “gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família” (NASSAR, 2009, p. 109).

André não ambiciona a completa desordem, mas sim a instauração de uma nova ordem, baseada na paixão; ele quer se expressar “destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio” (NASSAR, 2009, p. 109); ele não busca a profanação completa, busca a fundação de uma nova igreja, a sua: “sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo” (NASSAR, 2009, p. 87).

André não se importa de ser visto como louco, ao contrário: “meu irmão chorava minha demência, discretamente, longe de suspeitar que percebido assim eu acabava de receber mais uma graça: liberado na loucura, eu que só estava a meio caminho dessa lúcida escuridão” (NASSAR, 2009, p. 73/74). Mas há muita clareza nessa sua loucura:

são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo. (NASSAR, 2009, p. 163/164)

Não devemos, a meu ver, revogar o autogoverno de André e a coerência de seus acessos, que ele em certa medida controla: “não se preocupe, meu irmão, não se preocupe que sei como retomar meu acesso” (NASSAR, 2009, p. 45). Ele se expressa “num discurso muito mais preciso, muito mais cortante, muito mais rigorosamente construído que o do pai” (RODRIGUES, 2006, p. 102). Seu objetivo é claro: subverter o discurso paterno. E subverter não no sentido de arruinar, destruir, mas no sentido de revirar, reverter, revolucionar, perverter e, principalmente, transformar.

O que André quer, então, não é profanar, é subverter o sagrado, ou seja, não quer que o sagrado deixe de ter prestígio, mas quer que o sagrado prestigiado seja outro: o seu próprio, quer fundar sua própria igreja. Na cena em que se realiza o incesto, por exemplo, ele pede a intervenção divina no convencimento de Ana: “um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver essa paixão singular fui suplicando [...]” (NASSAR, 2009, p. 102). É interessante ressaltar, entretanto, que cabe a André devolver a existência a Deus: “Te insuflarei ainda o ar quente dos meus pulmões” (NASSAR, 2009, p. 103).

André questiona a autoridade paterna e a validade de seus preceitos, isso é claro, mas os mesmos preceitos são o substrato de construção do seu próprio discurso, não só para refutar, mas para de fato se basear nele:

era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio, olha o vigor da árvore que cresce isolada e a sombra que ela dá ao rebanho [...] era ele sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um (NASSAR, 2009, p. 42)

André argumenta que “toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade” (NASSAR, 2009, p. 158). E o procedimento que ele utiliza para fazer brotar essa semente e subverter o discurso paterno é se aproveitar da polissemia e de qualquer fresta de sentido que puder encontrar no discurso do pai, achando que “da corda de um alaúde — esticada até o limite — se podia tirar uma nota afinadíssima” (NASSAR, 2009, p. 172), e afirmando ser “tudo só uma questão de perspectiva” (NASSAR, 2009, p. 109). Em *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*, André Luis Rodrigues afirma que:

o próprio discurso do pai encontra-se deslocado: os membros da família a quem ele dirige o seu sermão predicando a união (“na união da família está o acabamento de nossos princípios”) já estão cindidos; a família, irremediavelmente dividida; as

cercas que a protegeriam do mundo exterior, cheias de fendas. Esse discurso só encontraria seu lugar numa família ainda unida num mundo fechado: mas seria então necessário? Assim, o efeito só pode ser exatamente o contrário do visado. É nessa fala desmedida que André encontrará ambiguidades, incoerências, enfim, *frestas* para atacá-lo, voltando as armas paternas contra o pai (RODRIGUES, 2006, p. 40)

Existem duas grandes evidências principais desse procedimento. A primeira é a Parábola do Faminto, uma adaptação de uma história contida em *Mil e uma noites* que o pai lia de uma “velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados” (NASSAR, 2009, p. 61). A parábola conta a história de um homem humilde e faminto que vai pedir alimento à porta do palácio de um rei. O rei ancião o acolhe em sua casa, mas, em vez de dar-lhe comida, manda vir um banquete simulado, inventado, e põe-se a exaltar com detalhes as qualidades e excelências dos vários comes e bebes que finge estarem à mesa, ao que o faminto suporta submisso e resignado, retorcido de fome, participando do teatro, fingindo empanturrar-se do invisível:

Vários servos começaram a ir e vir, como se pusessem a mesa e a cobrissem com numerosos pratos. O faminto, dobrando-se de dor, pensou com seus botões que os pobres deviam mostrar muita paciência diante dos caprichos dos poderosos, abstendo-se por isso de dar mostras de irritação. [...] E como o ancião o estimulasse a acompanhá-lo, o faminto não se fez esperar, logo simulando também tocar nos supostos pratos, espetar bons nacos, e, movendo o queixo, mastigar e engolir a comida inexistente. (NASSAR, 2009, p. 79/80)

Ao final da encenação cruel, depois de exaltar sabores e aromas inventados, o rei se convence de que o faminto possui a melhor das virtudes humanas, a paciência, e finalmente, como prêmio, o alimenta; não com um banquete, mas com um simples pão. André, agastado, pensa consigo que “era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros” (NASSAR, 2009, p. 109) e, subvertendo completamente a “moral da história”, inventa outro final para a parábola, final em que o faminto não persevera em sua paciência e, antes de receber o alimento verdadeiro, toma uma atitude completamente cínica diante da situação, uma vez que participa e se incorpora ao teatro do ancião com o único objetivo de subvertê-lo:

Antes porém que esse elogio [da paciência] fosse proferido, o faminto — com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechava um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante de sua indignação: “Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor”. (NASSAR, 2009, p. 84)

A segunda e mais importante evidência do poder subversivo de André é com relação ao que o pai prega sobre o amor e a felicidade, que, segundo ele, são graças possíveis de alcançar somente no seio da família. André leva esse ensinamento ao extremo, se apaixonando por Ana, transformando o amor fraternal em amor carnal e romântico, pois “o amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo” (NASSAR, 2009, p. 166). E tenta convencer Ana da validade da sua subversão: “foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 2009, p. 118).

Sabrina Sedlmayer compara essa estratégia de André ao conceito de tradução luciferina de Haroldo de Campos:

Ele age radicalmente, com fervor, num movimento que visa a mobilizar os paradigmas estanques, a cultura estabelecida, o saber cristalizado. Ao traduzir, ele relê, recria, aponta os buracos falhos dos textos dos antigos. André se metamorfoseia nessa espécie de tradutor alucinado, anjo portador de luz, e tenta “trans-significar”, em outra língua (a da epilepsia, do jorro virulento, da impaciência, da baba pestilenta), os signos paternos e, através da sua memória, do seu amor incestuoso, mescla e confunde a terra, o trigo, o pão, a mesa, o amor, a família. (SEDLMAYER, 1997, p. 83)

André só vê possibilidade de enquadramento, de obediência às leis do trabalho, da virtude e da paciência através do maior dos “desenquadramentos”, a maior das proibições: o incesto. André promete a Ana mudanças profundas em seu comportamento:

vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões da nossa lavoura, vou pedir a chuva e o sol quando escassear a água ou a luz sobre as plantações, contemplar os cachos que amadurecem, estando presente com justiça na hora da colheita, trazendo para casa os frutos, provando com tudo isso que eu também posso ser útil (NASSAR, 2009, p. 199)

E ainda: “na hora do jantar, quando todos estiverem reunidos, o pão assado sobre a toalha, vou participar do sentimento sublime de que ajudei também com minhas próprias mãos a prover a mesa da família” (NASSAR, 2009, p. 123). Mas essa mudança só ocorrerá se Ana aceitar ser sua companheira: “sou dedicado e caprichoso no que faço, e farei tudo com alegria, mas pra isso devo ter um bom motivo, quero uma recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã” (NASSAR, 2009, p. 124). O amor de Ana é a condição, “tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do

mundo” (NASSAR, 2009, p. 128), e sem esse amor André cairia inevitavelmente na sina da danação.

E para se encaixar através do desencaixe, basta que se utilize da versatilidade que ele acredita existir na lógica do pai e de sua razão: “a razão é pródiga, querida irmã, corta em qualquer direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo desta lâmina” (NASSAR, 2009, p. 132), sendo tal manejo, de alguma maneira, permitido pela própria lógica da virtude: “e que guardião da ordem é este? aprumado na postura, é fácil surpreendê-lo piscando o olho com malícia, chamando nossa atenção não se sabe se pro porrete desenvolto que vai na direita, ou se pra esquerda lasciva que vai no bolso” (NASSAR, 2009, p. 132).

Ou seja, tanto a razão do pai quanto seu discurso aparentemente claro e didático são passíveis de subversão, sendo necessário apenas um bom “manejo dessa lâmina”, ou seja, a produção de um outro discurso, antagônico, a partir dos preceitos tomados ao pai, modificando tanto o conteúdo e o sentido desses preceitos e do primeiro discurso quanto o “formato” dele, sua expressividade.

Interessante ressaltar, entretanto, que embora o “alvo” de André seja o pai, e apesar dele querer “dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério” (NASSAR, 2009, p. 109), seu ataque é na verdade silencioso e indireto. Direta e claramente, André expõe suas ideias e sentimentos a Pedro e Ana, apenas, e nunca ao pai, expressando seu descontentamento somente através de atitudes, sendo “o vagabundo irremediável da família” (p. 118), o “filho arredio, o eterno convalescente” (p. 124), sempre “recolhido junto a um tronco mais distante” (p. 27) ou “num canto do bosque mais sombrio” (p. 30). Ou seja, só se mostrava rebelde e insatisfeito através de sua reclusão (“quando se abria em vago instante a porta do meu quarto ressurgindo um vulto maternal e quase aflito ‘não fique assim na cama, coração, não deixe sua mãe sofrer, fale comigo” (p. 16)), de sua prostração (“essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente” (p. 26)) e em sua recusa em trabalhar (“guardo só comigo toda essa ciência primordial, que, se aplicada, não serviria tanto a mim quanto à família, enfrentando o desdém dos que me olham, não revelando jamais a natureza da minha vadiagem” (p. 123)).

Quando há a oportunidade de diálogo e confronto com o pai, no dia de seu retorno para casa, André recua assim que o pai reconhece e combate a subversão de suas palavras:

Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar (NASSAR, 2009, p. 167)

Dessa forma, André desiste do embate, e com provável leviandade diz o que o pai gostaria de ouvir (que se enganou, que estava cansado, que reconhecia sua confusão (NASSAR, 2009, p. 168)), e depois se fecha em silêncio. E de acordo com Jacqueline Ribeiro de Souza, em *Discurso e Subjetividade em Lavoura Arcaica*,

As palavras de concordância de André com o discurso paterno são também uma forma de silêncio, já que, segundo Orlandi, “impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso”. (ORLANDI, 1997, p. 105). Dessa maneira, percebemos o silenciamento de André imposto pelo pai, que não aceita outro discurso que não seja o seu. Esse silêncio de André é aqui entendido não como o ato de se calar, mas como o de usar palavras de concordância, como um suposto recuo, promovendo, assim, o silenciamento do seu discurso em função do discurso do outro. (SOUZA, 2012, p. 97/98)

Entretanto, segundo Renata Pimentel Teixeira, o silêncio de André, tanto o de depois do retorno quanto o de antes (que “tinha contundência” (NASSAR, 2009, p. 33)), é significativo: “André opta pelo silêncio, ao saber-se significativo, eloquente até, em sua mudez. É no exercício da linguagem em seu pensamento que formula e ‘enforma’ a sua rebelião, a qual se traduz em maior convicção da distância que o afastava daquele mundo familiar” (TEIXEIRA, 2002, p. 65).

Seu silêncio diante do pai não significa, portanto, que seu discurso seja ineficiente. Suas consequências se dão por vias indiretas, principalmente através de Pedro, o primogênito, o braço direito do pai, o principal representante do “galho da direita”, o “desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes”, enquanto o lado esquerdo, composto pela mãe (excessiva em seus afetos), André, Ana e Lula, “trazia o estigma de uma cicatriz” (NASSAR, 2009, p. 154).

De fato, Pedro reproduz perfeitamente o discurso paterno ao ir em busca de André na pensão interiorana em que este se refugiava: suas primeiras falas são “nós te amamos muito” (NASSAR, 2009, p. 9) e, logo depois, “abotoe a camisa, André” (NASSAR, 2009, p. 10), sentença que transmite ao mesmo tempo imposição de ordem perante o desleixo de André e uma indicação da sua intenção de levá-lo de volta, cumprir a “sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família” (NASSAR, 2009, p. 16). Logo Pedro começou seu

sermão, em voz “calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (NASSAR, 2009, p. 16). Pedro discursou sobre a família e seus valores, sobre o sentimento de dever, os laços de sangue, a obediência ao pai, os louvores ao trabalho, a austeridade, o perdão (que tem mais força que a ofensa), e nessa prece “vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai)” (NASSAR, 2009, p. 23).

Mas fica claro que essa reprodução do discurso paterno não passa disso, reprodução, automática e vazia, talvez por, como afirma André, serem “inconsistentes os sermões do pai” (NASSAR, 2009, p. 47). E a atitude doutrinária e tranquila de Pedro só se sustenta até o primeiro arroubo verborrágico de André (antes disso, ele tinha dito apenas “não te esperava”, e pensado em dizer várias coisas, mas desistindo de todas), já no capítulo sete: “com a tremedeira que me sacudia inteiro num caudaloso espasmo ‘não faz mal a gente beber’ eu berrei transfigurado” (NASSAR, 2009, p. 39). André viu então que, ao contrário do pai, o irmão era incapaz de responder à altura aos seus arroubos e de sustentar a postura e o discurso paterno, voltando rapidamente à posição de igualdade com relação a André, sendo apenas mais um irmão assustado: “sentindo por um instante, ainda que fugaz, sua mão ensaiando com aspereza o gesto de reprimenda, mas logo se retraindo calada e pressurosa, era a mão assustada da família saída da mesa dos sermões” (NASSAR, 2009, p. 47).

André então aproveita e dá ainda mais vazão ao seu acesso, à corredeira, expondo cada vez mais seus pensamentos e sentimentos ao irmão mais velho, até transtorná-lo: “quando vi que meu irmão quase esvaziava num só gole o copo cheio [de vinho], me ocorreu ainda dizer enternecido ‘ah, meu irmão, começamos a nos entender, pois já vejo tua boca descongestionada’” (NASSAR, 2009, p. 68). E ainda:

eu berrei numa fúria contente vendo a súbita mudança que eu provocava em meu irmão, um ímpeto ruivo faiscou nos seus olhos, sua mão desenhou garranchos no ar, assustadores, essa mesma mão que já ensaiava com segurança a sucessão da mão do pai, mas tudo se apagou num instante, senti seus olhos de repente dilacerados (NASSAR, 2009, p. 73)

Pedro, aparentemente, até tenta evocar os ensinamentos do pai e recuperar sua postura:

e embora caído numa sanha de possesso vi que meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos, era impossível adivinhar que ríctus lhe trincava o tijolo requeimado da cara, que faísca de pedra lhe partia quem sabe os olhos, estava claro que ele tateava à procura de um bordão, buscava com certeza a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando

no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral, a palma chamando à calma, mas na corrente do meu transe já não contava a sua dor misturada ao respeito pela letra dos antigos (NASSAR, 2009, p. 109)

Mas essa tentativa não adiantou, e então André o convoca para ser portador da verdade sobre ele, ser o mensageiro funesto, o que levaria a tragédia para casa, prevendo que a benevolência e a piedade que o pai pregava diante da adversidade era uma promessa vã e não se aplicaria no seu caso:

caído de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania a se fecharem e que vocês homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas (NASSAR, 2009, p. 39)

Mais que a verdade, André convida Pedro a levar para casa a própria subversão: as quinquilharias colecionadas de prostitutas, como presentes para as irmãs, e o recado de que “em paga aos sermões do pai, o filho tresmalhado também manda, entre os presentes, um pesado riso de escárnio” (NASSAR, 2009, p. 73).

Pedro, segundo María-Tai Wolff, é o “campo de batalha” da disputa entre André e o pai (WOLFF, 1985, p. 66) – uma batalha sem vencedores, diga-se de passagem. E por ser apenas uma extensão mecânica do braço do pai, Pedro se tornou o cavalo de troia de André, ainda que não de propósito, mas por ter sido profunda e irremediavelmente perturbado por ele. Apesar de ter triunfado em sua missão de trazer André de volta, Pedro passou o caminho inteiro “trancado”, em silêncio, e, ao chegar em casa, “andava cabisbaixo entre os troncos das árvores, o passo lento, parecia sombrio, taciturno” (NASSAR, 2009, p. 170).

Finalmente, no dia seguinte, após cumprir a missão delegada pelo pai, Pedro completa a missão delegada por André. Durante a festa de comemoração pela sua volta, ao se deparar com a dança devassa de Ana, Pedro se torna de fato o mensageiro sinistro:

e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doída, era o grito, era sua dor que supurava (pobre irmão!) (NASSAR, 2009, p. 191)

O discurso de André, então, apesar de não se dirigir diretamente ao pai, foi capaz de contaminar o irmão para que este o levasse até o pai, e essa contaminação não ocorreu somente pelo sentido ou pelo “conteúdo” do discurso de André, mas também através de seu tom alucinado, do seu vigor e de sua tensão, de sua profusão, de sua torrente, e

principalmente, de seu ritmo. E a revelação do amor incestuoso feita por Pedro, causada por essa contaminação, acabou suscitando o assassinato de Ana pelo próprio pai: “a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental” (NASSAR, 2009, p. 190/191).

Nesse momento, sendo “inúteis todos os socorros” (NASSAR, 2009, p. 192), a ideia de destino pesa sobre o romance. André sempre teve noção clara da ação do destino sobre si, como uma força irresistível, sentindo sempre “duas mãos enormes debaixo dos [seus] passos” (NASSAR, 2009, p. 91), principalmente no que diz respeito ao seu amor por Ana (e sua reciprocidade), visto por ele como um “arranjo do destino” (NASSAR, 2009, p. 118). Isso fica claro quando consumam o ato do sexual incestuoso, na casa velha: André diz que ela, “em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte” (NASSAR, 2009, p. 101). André se isenta (e também à irmã) de qualquer responsabilidade sobre o ato: “que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha?” (NASSAR, 2009, p. 129). Diz a Ana que, “como vítimas da ordem, insisto em que não temos outra escolha, se quisermos escapar ao fogo deste conflito” (NASSAR, 2009, p. 133), e sugere que dispensem “também o assentimento dos que não alcançam a geometria barroca do destino” (NASSAR, 2009, p. 134).

Ana, logo após o ato de amor, se tranca em silêncio na capela e permanece indiferente às potentes e incansáveis tentativas de André em convencê-la a ser sua companheira. Como Ana não responde, se mantendo absolutamente imóvel, André percebe, mais claramente que nunca, a força do destino macabro que inevitavelmente cairá sobre ele, sem que exista de fato a possibilidade de escolha pelo caminho da luz e da virtude, como o pai sempre afirmou existir:

que encenações as do destino usando o tempo (confundia-se com ele!), revestindo-o de cálculo e de indústria, não ia direto ao desfecho: antes de puxar a linha, acendia velas, punha Ana de joelhos, e, generoso e liberal lá na capela, deixou à minha escolha, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo; também eu, ainda menino, deixava à ingênuo pomba uma escolha igual: de um lado, uma areia desprovida de alimento, de outro, promessas de abundância debaixo da peneira; desde menino, eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino, também eu complicava os momentos de um trajeto [...] por que então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina? (NASSAR, 2009, p. 116/117)

O destino e sua força também estão presentes no discurso do pai, mas sob o nome de “tempo” – “confundia-se com ele!”, como mencionado acima, o que vem provar mais uma

vez a polivalência semântica e a versatilidade da linguagem do romance. André tem consciência de que “o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide” (NASSAR, 2009, p. 97). Mas o pai, por sua vez, acreditava que aqueles que se mantinham no caminho do bem e perpetuavam os bons costumes e o código de conduta (“o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao trabalho” (NASSAR, 2009, p. 75/76)) estariam protegidos contra o perigo da danação: “fica a salvo do malogro e livre da decepção quem alcançar aquele equilíbrio” (NASSAR, 2009, p. 53). Estava reservada somente aos desviados a ira do tempo, “não cabendo contudo competir com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas” (NASSAR, 2009, p. 182/183).

Foi exatamente isso o que aconteceu com o pai, que aprende da pior maneira possível – assassinando a própria filha – a força dessa ira, a insuficiência de seus esforços em guardar a casa e o corpo da ação das trevas, da ineficiência das cercas, muralhas e barreiras que ergueu; aprende que ele mesmo era também um simples joguete do destino e que a semente desviada estava presente também nele, não apenas como reconhecimento do perigo, mas como propulsão: “essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada [...], tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sangüínea, resinosa”, e “era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava” (NASSAR, 2009, p. 191).

Segundo André Luis Rodrigues,

ao condenar as paixões, o pai não vê (ou não quer ver) que o seu é um discurso *apaixonado*. Ao estabelecer tão *claramente* as diferenças entre luz e trevas, ao recusar terminantemente as últimas, ele também parece não se dar conta de que o excesso de luz em muitos casos pode ser cegueira, assim como as trevas podem muitas vezes ser caminho para a iluminação (RODRIGUES, 2006, p. 46)

Dessa forma, os discursos de André e do pai se encontram em certa medida incluídos um no outro, ainda que de maneiras escusas e que não admitem jamais a possibilidade de diálogo, muito menos conformidade de opiniões, por causa da força subversiva de André, da intransigência do pai e do caráter polissêmico da linguagem – uma vez que, por mais doutrinários e claros que sejam os sermões do pai, André se apropria deles para outros objetivos e outros significados.

Para André, é tudo uma questão de ponto de vista: “Forte ou fraco, isso depende: a realidade não é a mesma para todos, [...] É um ponto de vista” (NASSAR, 2009, p. 164). Por exemplo, quando o pai diz que “ninguém pode dar um curso novo ao que não se pode desviar” (NASSAR, 2009, p. 167) ele está falando da força da tradição, e para André essa força é a do destino. Segundo André Luis Rodrigues, “o mesmo significante tem diferentes significados, ao ser utilizado pelo pai ou pelo filho. Não há assim entendimento possível; é um diálogo de surdos” (RODRIGUES, 2006, p. 120). Ou seja, o fato dos dois discursos possuírem algo em comum só os afasta, porque ambos tentam provar, cada um com mais impetuosidade que o outro, a validade do seu próprio ponto de vista em detrimento do ponto de vista alheio sobre o mesmo objeto.

E não só o conteúdo ou o significado do discurso paterno podem servir a propósitos contrários, mas também a própria força e veemência dos seus esforços:

tudo o que foi contido durante anos pela força das regras e das leis no interior de uma família, como uma espécie de barragem a represar as águas correntes de um rio (“era uma água represada”), vai ganhando cada vez mais força até conseguir romper o obstáculo que impedia o seu movimento. Quando isso ocorre, a força do fluxo é tão mais intensa quanto mais aquele tenha oferecido resistência à sua passagem e por mais longo tempo. Essa imagem parece tanto mais se adequar à situação de André quando pensamos que a sua revolta se originou das próprias leis cujos objetivos eram anular essa mesma revolta. Assim, a ruína da família é como o rompimento e a queda daquela barragem, isto é, provocada em última instância por ela mesma. (RODRIGUES, 2006, p. 62)

André e o pai eram, ambos, personagens do que “estava escrito”, o que nos remete à figura do avô, “esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele [...] na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca do seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia” (NASSAR, 2009, p. 44). É no *maktub*, no “arroto tosco” do avô (NASSAR, 2009, p. 89), que se unem o discurso do pai (“discernimentos promíscuos”) e o de André (“fala convulsa”). É disso que se trata o último capítulo do romance, em que André, “em homenagem ao pai”, transcreve um pedaço de seu discurso, já presente no capítulo 9 do romance. É de extrema ironia, inclusive, que este trecho duplicado apareça pela primeira vez imediatamente após um trecho em que o pai prega a paciência e a benevolência com o “irmão acometido”, tarefa na qual ele mesmo falhou miseravelmente:

e quando acontece um dia de um sopro pestilento, varando nossos montes tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, insinuando-se sorratamente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido à família, mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: os olhos de cada um, mais doces do que alguma vez já foram, serão para o irmão

exasperado, e a mão benigna de cada um será para este irmão que necessita dela, e o olfato de cada um será para respirar, deste irmão, seu cheiro virulento, e a brandura do coração de cada um, para ungir sua ferida, e os lábios para beijar ternamente seus cabelos transtornados, que o amor na família é a suprema forma da paciência (NASSAR, 2009, p. 59/60)

Dessa forma, o último capítulo não se trata de André tomando o lugar do pai, como se poderia pensar, mas reconhecendo a conformidade depositada nas profundidades de seus discursos opostos, que, apesar de todas as discrepâncias, acabam de um jeito ou de outro identificando a inevitabilidade do destino:

e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço. (NASSAR, 2009, p. 194)

María-Tai Wolff afirma que

o filho foi outra “ferramenta”, seus atos, parte das vezes, “desígnios, insondáveis”. Assim sua aparente ruptura da ordem é uma mudança já inscrita em uma ordem maior, mais antiga e inevitável. Do mesmo modo, sua manipulação da linguagem, que sobrevive intacta, é um veículo de poder independente da mensagem – disciplina ou licenciosidade – que há para transmitir. Isso é especialmente aparente para o leitor, a audiência final para os sermões de ambos o filho e o pai. Quando ele é chamado a aceitar a autoridade do relato do primeiro e desconsiderar as passagens do discurso paterno citadas nele, o leitor é movido a notar as similaridades entre os dois.¹⁸ (WOLFF, 1985, p. 68)

1.4. O Romance-Poema: Metáforas

Entremos então nessa “manipulação da linguagem”: não é apenas através da subversão do conteúdo, dos preceitos e das regras do discurso paterno que se constrói o embate presente no romance. A linguagem tem papel decisivo na construção não só do confronto mencionado, mas da obra enquanto todo, desse mesmo enredo romanesco do qual acabamos de falar. Se há

¹⁸ “The son has been another ‘ferramenta’, his deeds part of times ‘desígnios, insondáveis’. Thus his apparent rupture of order is a shift already inscribed in a larger, more ancient and inevitable order. In the same way, his manipulation of the language, which survives intact, as a vehicle of power independent of the message – discipline or licentiousness – which it is to convey. This is especially apparent to the reader, the final audience for the sermons of both the son and the father. As he is asked to accept the authority of the latter’s account and disregard the passages of the father’s discourse quoted in it, the reader is only moved to notice the similarity between the two.”

um conflito entre André e o pai, esse conflito se constrói sobretudo a partir de diferenças discursivas, não só em seu teor e suas convicções, mas através das ferramentas de linguagem. Se há subversão da parte de André, se ele seduz Ana e contamina Pedro, podemos ver como esse seu poder de subversão se articula a partir de recursos específicos, como o ritmo, o uso “corrompido” da pontuação e a polissemia, a linguagem metafórica. Ou seja, a carnalidade linguística do romance é responsável não só por sua poeticidade, mas também pela construção de seu enredo, pela elaboração de seus personagens e pela concepção de seus sentidos.

Segundo Alexandre de Oliveira Martins, o romance se sustenta sobre um tripé poético:

O primeiro braço, inevitável, é o semântico. É, portanto, impossível pensar a leitura de *Lavoura Arcaica* sem mergulhar e, por vezes, extrapolar o campo conceitual das palavras, como o próprio autor diz. O segundo braço, o sintático, é o que provoca, em *Lavoura Arcaica*, o desencadeamento de um movimento centrípeta em direção ao poético. E, por fim, o último braço é o que estamos nomeando de ideográfico (ou pontuação). (MARTINS, 2004, p. 28)

Quanto ao braço semântico, é importante evidenciar a grande importância que possui a linguagem metafórica do romance. Mas de que tipo de metáfora estamos falando? A clássica – e fundamental – definição de metáfora dada por Aristóteles em sua *Poética*, é, resumidamente: “a transferência para uma coisa do nome de outra”¹⁹. Em seu artigo “Metáforas numa perspectiva intercultural”, Ulrike Schröder afirma que a teoria da interação de Richards²⁰ e Black²¹ se afasta da concepção aristotélica, e que tais autores “tiram a metáfora do nível meramente linguístico, encaixando-a em um contexto mais amplo, onde mais criatividade e potência construtiva são atribuídas a ela” (SCHRÖDER, 2009, p. 318). Também nessa direção, a autora afirma que George Lakoff e Mark Johnson²² aludem à metáfora como um “fenômeno cotidiano onipresente [...] [que] não se trata primeiramente de um fenômeno meramente linguístico, mas sim, do modo de processamento da cognição humana que, por meio de metaforizações diferentes, sistematiza experiências, atribuindo sentido a elas” (SCHRÖDER, 2009, p. 319).

Por mais que se admita então uma energia “criativa”, um lado de potência, a metáfora é geralmente tratada como uma representação modificada de uma experiência do real, ou seja,

¹⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1457 b 6-9. Tradução francesa de J. Hardy, Éd. Des Belles Lettres, Paris, 1932. Citado em RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005, página 24.

²⁰ Ulrike Schröder se refere a: RICHARDS, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 1936.

²¹ Ulrike Schröder se refere a: BLACK, M. *Models and metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, NY: Cornell University, 1962.

²² Ulrike Schröder se refere a: LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

como um recurso de referencialidade, como outra forma de significar o mesmo, uma “transferência” de nomes, e conseqüentemente uma “transferência” de significado, guardadas as devidas proporções.

Não caberia aqui, por questões de tempo, espaço e prioridade, um estudo profundo das imensuráveis teorias que abrangem os diversos conceitos e as inúmeras possibilidades de entendimento e interpretação da metáfora, uma vez que temos o cotejo do original com sua tradução como foco da pesquisa, sendo a metáfora mais instrumento que objeto. Entretanto, é importante alcançar aqui não uma definição, mas a identificação de um “uso” – dentre os vários possíveis – da metáfora que seja pertinente à pesquisa, tendo por certo que esta não se limitará à noção de metáfora como troca de sentidos entre significantes, uma vez que tal noção seria precária para abarcar a complexidade do material metafórico de *Lavoura Arcaica*. Também não se pretende sustentar outra noção excludente para substituir esta em vigor, ou seja, não se pretende apresentar uma *tipologia* da metáfora, mas talvez uma *topologia*, uma investigação aberta sobre seus lugares e funções em *Lavoura Arcaica* especialmente, uma vez que, nessa obra, a metáfora se revela elemento essencial de poetização, determinante de suas condições de leitura e, por conseguinte, de suas condições de tradução. Tendo como princípio uma concepção tradutória que se determina através da apreciação da poeticidade própria a cada obra, acredito que seja essencial mensurar, então, os posicionamentos da metáfora com relação à poeticidade no texto em questão.

As metáforas e o caráter polissêmico da linguagem criada por Nassar têm grande papel na construção da poética da obra, por serem fortes construtores de imagens, o grande trunfo da linguagem metafórica. Para explicar o que entendemos por imagem, tomamos as palavras de Octavio Paz: “o sentido ou o significado é um querer dizer. Ou seja: um dizer que pode ser dito de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras: a imagem explica a si mesma” (PAZ, 2014, p. 115).

Afinal, qual seria a razão de usar outra palavra (outro significante, outro significado) para indicar o que se deseja? Não seria mais econômico dizer logo o que se intenta, indicá-lo de maneira imediata, simplesmente? Essa não-economia da metáfora, enquanto criadora de imagens, guarda em si a capacidade de conferir poeticidade, transforma dispêndio em exuberância.

Se o ponto principal da metáfora fosse somente o simples restabelecimento de um sentido, qual seria o motivo de sua existência? Devemos ver a metáfora neste contexto como um recurso valioso para dizer *coisas outras*, coisas cujo teor vai além do alcance da

linguagem veicular, coisas cuja poeticidade e valor estético são elementos essenciais, inseparáveis de seu sentido. Além disso, o sentido metafórico é, muitas vezes, construído não apenas por uma relação lexical, troca entre dois termos, mas também por todo um encadeamento construído ao longo de uma oração ou de um trecho, ou mesmo do livro inteiro. Devemos também entender que tal sentido não é necessariamente pressuposto nem anterior, absoluto, ou mesmo despótico, mas é um sentido carregado de abertura, de possibilidades “além”. Em *Lavoura Arcaica*, “a ambiguidade é o processo mesmo de construção da narrativa” (RODRIGUES, 2006, p. 79), e, inclusive, a polissemia da linguagem é o que permite que André seja subversivo. Sem ela, não haveria o embate, ao menos não da mesma maneira.

Segundo André Luis Rodrigues,

a polissemia, a pluralidade de sentido da linguagem poética em *Lavoura Arcaica* é iluminação por parte daquele que tem os olhos escuros, e é assim busca de superação do maniqueísmo e da linguagem referencial do pensamento supostamente esclarecido, que ao eleger um único significado possível exclui todos os demais, como exclui a contradição e o paradoxo. (RODRIGUES, 2006, p. 157)

O romance não busca, então, nenhuma ligação direta com a referencialidade, nem com a clareza, como bem identifica a tradutora do romance para o inglês, Karen Catherine Sherwood Sotelino, que afirma que “o romance não tem nenhuma intenção de facilitar a compreensão”²³ (SOTELINO, 2002, p. 527). Antes ao contrário, apresenta uma linguagem à qual, às vezes, não conseguimos conferir um significado certo, dando livre fluxo às imagens e à poeticidade. É o caso do capítulo 8, quase inteiramente elaborado através de imagens:

Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embalando com o vento no lençol imenso da floração dos pastos? que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares? que frutos tão conclusos assim moles resistentes quando mordidos e repuxados no sono dos meus dentes? que grãos mais brancos e seráficos, debulhando sorrisos plácidos, se a varejeira do meu sonho verde me saía pelos lábios? que semente mais escondida, mais paciente! que hibernação mais demorada! que sol mais esquecido, que rês mais adolescente, que sono mais abandonado entre mourões, entre mugidos! onde eu tinha a cabeça? não tenho outra pergunta nessas madrugadas inteiras em claro em que abro a janela e tenho ímpetos de acender círios em fileiras sobre as asas úmidas e silenciosas de uma brisa azul que feito um cachecol alado corre sempre na mesma hora a atmosfera; não era o meu sono, como um antigo pomo, todo feito de horas maduras? que resinas se dissolviam na danação do espaço, me fustigando sorradeiras a relva delicada das narinas? que sopro súbito e quente me ergueu os cílios de repente? que salto, que potro inopinado e sem sossego

²³ “The novel has no intention of facilitating comprehension”.

correu com meu corpo em galope levitado? essas as perguntas que vou perguntando em ordem e sem saber a quem pergunto, escavando a terra sob a luz precoce da minha janela, feito um madrugador enlouquecido que na temperatura mais caída da manhã se desfaz das cobertas do leito uterino e se põe descalço e em jejum a arrumar blocos de pedra numa prateleira; não era de feno, era numa cama bem curtida de composto, era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos; este pó primevo, a gema nuclear, engendrado nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa: “que tormento, mas que tormento, mas que tormento!” fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava, mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra no meio da relva, fincando as estacas de eucalipto dos viveiros, abrindo com mãos cavas a boca das olarias, erguendo em prumo as paredes úmidas das esterqueiras, e nesse silêncio esquadrihado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo, pacientemente. (NASSAR, 2009, p. 48-50).

Compreendemos, principalmente a partir do contexto, que André se refere aí à sonolência que sentia na adolescência, berço de seus primeiros delírios. Mas compreendemos de fato o *significado* de suas palavras quando ele diz que seu sono ia “sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares”? Ou qual o *sentido* de uma varejeira lhe sair pelos lábios, e por que o sonho de onde ela sai seria verde? Ou qual a característica da brisa que o autor deseja ressaltar comparando-a a um cachecol alado?

Claro, podemos conjecturar vários significados: o “caldo fino” dos pomares é o suco das frutas das quais André aproveita; a varejeira é espécie conhecida por ser obrigatoriamente parasita de mamíferos em sua fase de larva, e traz certa ideia de contaminação, de infecção, de verme, de ferida. Um cachecol alado carrega a noção de algo esvoaçante, fluido, tremulante. Mas essas imagens, quando buscamos seus significados – o que raramente um leitor deve fazer durante o fluxo de leitura –, são como uma piada que perde a graça quando a explicamos. Não é o suposto significado dessas sentenças que importa mais, é a imagem que elas criam, a poética que elas constroem, a linguagem que elas sustentam, ou seja, o projeto literário em que se amparam, o que, ao contrário do que se pode imaginar, não exclui o significado: justamente o oposto, o constrói. A imagem é o próprio sentido, por isso não há coerência em se buscar um sentido exterior a elas. Segundo João Alexandre Barbosa em *Metáfora Crítica*, “toda a leitura termina por ser uma perseguição do significado; a diferença está em se saber o que se chama de significado. O que aqui se diz é um significado que não está depois do texto mas que se inscreve no jogo de linguagem por ele exercido” (BARBOSA, 1974, p. 11).

O material metafórico de *Lavoura Arcaica* serve tanto para dotá-lo de uma poeticidade peculiar como para ajudar a criar a diferença entre os personagens e construir o embate do

qual já falamos. Enquanto André se utiliza desse tipo de metáforas de que acabamos de ver exemplos, obscuras e ricas em poeticidade, o pai se utiliza abundantemente de metáforas cristalizadas ou com um significado já consolidado, por serem de cunho religioso e amplamente reconhecidas, como “os olhos são a candeia do corpo” (NASSAR, 2009, p. 13), “dar o passo mais largo que a perna” (p. 53), “em terras ociosas é que viceja a erva daninha” (p. 56), ou “cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos” (p. 169). E mesmo utilizando metáforas já “endurecidas”, ou novas, porém claras, por vezes o pai ainda se explica:

ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa; e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois: colocar o carro à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige; e ninguém ainda em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto: começar as coisas pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que se levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa. (NASSAR, 2009, p. 53)

Segundo Rodrigues, as imagens do pai

são em grande parte cristalizadas (como as utilizadas pelo irmão mais velho); as metáforas, congeladas na utilização imemorial em aforismos e ditos populares. Essa cristalização e esse congelamento são a contrapartida formal da tentativa de manutenção dessa estrutura familiar arcaica num mundo em constante mudança. (RODRIGUES, 2006, p. 39)

Ou seja, são metáforas de fácil apreensão, por vezes até lugares-comuns, enquanto André “se utiliza de imagens inteiramente novas, com significado muitas vezes hermético ou pelo menos truncado” (RODRIGUES, 2006, p. 68). As metáforas de André não possuem, em sua maioria, um significado de fácil assimilação, que seja destacável de sua forma, de sua materialidade. Segundo Barbosa,

pode-se dizer que o exercício metafórico não é mais apenas uma vinculação entre realidades anteriores, dando como resultado uma nova: no conjunto do texto, a metáfora é a realidade sobre a qual se discute em termos de poema. E, para a sua discussão, importa tanto nomear quanto sugerir desde que não é de uma possível aura que o seu efeito surge mas de sua própria relevância enquanto componente estético do texto. E – o que é sobretudo importante – esta relevância não é conferida a partir de um sinal positivo, isto é, o valor da metáfora enquanto tropo, mas a partir de uma negação de sua viabilidade como instrumento de representação. (BARBOSA, 1974, p. 25).

O texto de Nassar é então construído com base nessa linguagem polissêmica, imagética, poética, e suas metáforas são sentenças em que “ritmo, imagem e sentido se dão simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética” (PAZ, 2014, p. 76).

1.5. O Romance-Poema: Ritmo

Os outros dois “braços” do tripé poético do qual fala Alexandre de Oliveira Martins, o braço sintático e o braço ideográfico, caminham juntos na construção de um ritmo peculiar e muito caro à poética do romance, juntamente com os recursos sonoros que ele apresenta, como rimas internas, aliterações e assonâncias. André Luis Rodrigues afirma que “para além da sonoridade (as aliterações, assonâncias e paronomásias) e das repetições, essa linguagem é essencialmente poética em seu ritmo” (RODRIGUES, 2006, p. 156).

E o ritmo de *Lavoura Arcaica* é um ritmo que, mais que ditar o fôlego do romance, dita também seus sentidos. De acordo com Alexandre de Oliveira Martins, “a pontuação, mais do que simplesmente atender a uma necessidade gramatical, ou de lógica, coloca-se como elemento chave na criação do poético, ou seja, contribui para que a linguagem atinja o seu grau máximo de significado” (MARTINS, 2004, p. 29).

Assim como a linguagem metafórica, o ritmo, enquanto materialidade, faz parte do recurso narrativo e é construtor de sentido, sendo inclusive fator determinante na diferenciação entre André e Ióhana. Muito além do “conteúdo” de suas falas, o embate discursivo entre André e o pai se engendra através da linguagem, através de recursos que, se não respeitados e “reproduzidos” na tradução, trazem grande prejuízo à obra.

A fala do pai é em geral calma e pausada, por ser doutrinária. Para ele, “para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho” (NASSAR, 2009, p. 158). Já a fala de André é, na maior parte das vezes, atropelada e ofegante. Assim a obra vai construindo seu ritmo, “por vezes as calmas águas paradas e contemplativas, por vezes a força incontestável da corredeira” (TEIXEIRA, 2002, p. 17). E a materialidade do texto não é construída dessa maneira por acaso, ela não simplesmente transmite uma mensagem, ela é a mensagem. A carnalidade do texto é produtora de um sentido que vai muito além da semântica e da combinação de significados dicionarizados das palavras, indo às vezes além das próprias palavras.

Por exemplo: é clara a ausência de pontos finais e a fala em “fluxo contínuo” de André na primeira parte do romance, “A Partida”; fluxo este que se intensifica nas ocasiões de seus acessos, e na sua contra-doutrina aos mandamentos do pai (seu “anti-sermon” ou “meta-sermon” (WOLFF, 1985, p. 64)), mas que também está presente nas lembranças que faz da

infância, da casa, da família, de todos os episódios anteriores à sua partida. Segundo Martins, “o caráter aparentemente confuso e profuso que um texto comum passaria a ter quando não pontuado com parágrafos transforma-se, em *Lavoura Arcaica*, num elemento de caracterização do personagem” (MARTINS, 2004, p. 77). Ou seja, através de seu ritmo, André se mostra um personagem perturbado, transtornado por delírios, lembranças e uma energia subversiva irresistível para ele.

Na segunda parte do romance, “O Retorno”, a fala de André muda completamente: ele agora se utiliza de pontos finais, parágrafos, diálogos em discurso direto. Dessa forma, ocorre uma considerável mudança de ritmo e de curso em sua fala e em sua narração, o que tem ligação íntima com o estado psicológico de André no momento de sua volta. Ele se utiliza de uma linguagem organizada através do uso normativo da pontuação porque se encontra prostrado, desiludido, sem energias, sem o ânimo, lhe faltam a intensidade e o entusiasmo que, justamente, faziam com que sua linguagem fosse tão atropelada. André não sabe por que voltou para casa, e nos dá vários indícios de seu abatimento:

- a) “Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra.” (NASSAR, 2009, p. 160)
- b) “Se já tenho as mãos atadas, não vou por minha iniciativa atar meus pés também; por isso, pouco me importa o rumo que os ventos tomem, eu já não vejo diferença, tanto faz que as coisas andem para frente ou que elas andem para trás” (NASSAR, 2009, p. 162)
- c) “se bem que já não me faz diferença que eu diga isto ou aquilo” (NASSAR, 2009, p. 166)
- d) “não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões” (NASSAR, 2009, p. 168)

Não é somente através do significado de suas palavras e frases que podemos perceber a prostração de André, é também através da já mencionada presença de travessões, pontos finais e um fluxo moderado no texto. E é interessante ressaltar que, na segunda parte do romance, a volta da linguagem “atropelada” e sem parágrafos coincide, temporalmente, com uma renovação da energia subversiva de André: depois de supostamente se subjugar ao pai no diálogo do capítulo 25, André adentra seu quarto com a intenção de dormir, para acordar “no dia seguinte com os olhos claros” (NASSAR, 2009, p. 174). Entretanto, engaja em uma

conversa com Lula, seu irmão mais novo, conversa que se transforma em uma “pesquisa insólita” (p. 179), em que André acaricia sexualmente Lula, reconhecendo nele “os primitivos olhos de Ana” (p. 179) e recobrando através desse ato sua potência de subversão.

E essa potência de subversão, segundo Martins, é construída a partir do seu ritmo:

Dessa forma, a pontuação contribui para reforçar o espírito transgressor da obra ao exigir que o leitor faça uma constante decodificação de como os pontuantes manifestam-se. Por outras palavras, a pontuação desautoriza seu próprio uso ao se manifestar de modo diferente em enunciados semelhantes. É o caso, por exemplo, da manifestação de falas de terceiros incluídas no discurso do narrador: ora aparecem marcadas com aspas, ora marcadas com travessão, ora não marcadas. Além disso, a ausência de vírgulas antes, por exemplo, de gerúndios, ou isolando, por exemplo, advérbios e ou locuções adverbiais intercalados na frase, fortalece a ideia de transgressão ao não atender efetivamente a recomendações da variante culta da língua. Enfim, o caráter subversivo do projeto literário de Nassar prova que as palavras e a pontuação apenas repercutem, ou espelham, a verdadeira e essencial atitude: usar e abusar das normas, para, enfim, subvertê-las, até mesmo porque, para poder (= “ter capacidade de”) transgredir ou subverter algo é fundamental que se conheça intimamente o “objeto” que se quer transgredir ou subverter. (MARTINS, 2004, p. 118)

Fica claro então que a pontuação não é apenas um recurso gráfico, é um recurso rítmico intimamente ligado à obra em seus mais profundos níveis, inclusive de significado. E a importância desse recurso foi trazida à atenção a partir da reflexão sobre a tradução, assim como outros aspectos de extrema influência que serão discutidos ao longo do terceiro capítulo, como as várias camadas de sentido do título – que são essenciais na construção do sentido e das relações do texto –, a afinidade de André com a natureza, o caráter metafórico e não referencial da linguagem, os recursos sonoros utilizados, entre outros aspectos salientados pelo cotejo com *La Maison de La Mémoire*. Não que tais aspectos não fossem identificáveis de outra maneira, mas a tradução torna evidente a sua importância para o desenvolvimento da obra, em que “metáforas insurgentes, símbolos compulsivos, parábolas irônicas, recortes expressionistas acumulam-se em nossos olhos e ouvidos, quase sempre no andamento da mais profunda ansiedade” (RODRIGUES, 2006, p. 9).

Para que se realize esta análise, é antes necessário fazer uma revisão bibliográfica de algumas teorias da tradução pertinentes para pensar tal relação, cujo critério de recorte é a especificidade no trato literário, ou melhor, o trato de certa especificidade literária, ocupando-se de aspectos caros à poética das literaturas modernas e contemporâneas, caso de *Lavoura Arcaica*, aspectos como a materialidade da linguagem, “entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto a forma de expressão (aspectos fônicos e rítmico-

prosódicos), como a forma do conteúdo (aspectos morfossintáticos e retórico-tropológicos)” (CAMPOS, 2013, p. 133).

Os autores escolhidos foram Antoine Berman, Haroldo de Campos e Henri Meschonnic, cujas reflexões abordaremos com detalhes no próximo capítulo. Por enquanto, o primeiro passo, primordial, é mostrar como os três possuem perspectivas afins e complementares sobre o objeto de estudo em comum: a tradução de obras literárias. Para tanto, é preciso que estejam alinhadas as perspectivas sobre a própria literatura, e que seja verificada a coerência dos três em relação ao objeto deste estudo. Em outras palavras, é necessário demonstrar que Raduan Nassar, Henri Meschonnic, Haroldo de Campos e Antoine Berman possuem afinidades, ou melhor, que existem coerências internas entre as concepções literárias dos últimos e a confecção literária do primeiro, e que podemos utilizar as reflexões dos teóricos para pensar a tradução enquanto processo de leitura crítica das obras.

Uma primeira concordância se faz presente: *poesia* não é monopólio do *verso*. Haroldo de Campos, em seu primeiro trabalho de fôlego sobre tradução, “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962, entende a natureza da poesia principalmente a partir de dois conceitos: o de “informação estética”, de Max Bense, e o de “sentença absoluta”, de Albrecht Fabri. A primeira, apesar de manter a alcunha de “informação”, não se presta a reproduzir algo observável – como a “informação documentária” o faz –, ela transcende a semântica e “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”, ou seja, é dependente de uma “codificação estética” (CAMPOS, 2013, p. 3). A “sentença absoluta”, Fabri a descreve como aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, que “não é outra coisa senão o seu próprio instrumento” (CAMPOS, 2013, p. 2). Ou seja, os dois conceitos defendem a indivisibilidade entre a forma e o conteúdo, questão que “se põe mais agudamente quando estamos diante de poesia” (CAMPOS, 2013, p. 4). Apesar dessa identificação imediata com a poesia, Haroldo de Campos inclui nesse rol as obras em prosa, desde que elas confirmem “primacial importância ao tratamento da palavra como *objeto*” (CAMPOS, 2013, p. 4), dando como exemplos Joyce, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Guimarães Rosa.

Haroldo propõe então substituir os conceitos de poesia e prosa pelo conceito de “textos criativos”, aí incluídos todos os trabalhos com a linguagem que ofereçam tal resistência da divisão entre forma e conteúdo. Mais tarde, Haroldo incluirá em seus argumentos a força de um teórico de peso, Roman Jakobson, e sua ideia de função poética. Entretanto, isso não modifica sua ideia de literatura e, conseqüentemente, de tradução; ao

contrário, a reforça: Jakobson lhe dá, juntamente com Walter Benjamin, subsídio para defender a tradução de textos poéticos (aí ainda inclusas obras em prosa) enquanto um trabalho de *transcrição*, como veremos mais tarde.

Ao contrário de Haroldo de Campos e Henri Meschonnic, que incluem “certa prosa” (CAMPOS, 2013, p. 24) em suas reflexões cujo principal objeto é a poesia, Antoine Berman se dedica exclusivamente ao domínio da prosa literária, e uma das “razões subjetivas” que ele fornece para tal exclusividade é justamente o fato de que “esta área da tradução foi, até agora, injustamente negligenciada” (BERMAN, 2007, p. 46). Segundo Berman, a prosa literária é capaz de condensar todo o espaço polilíngüístico de uma comunidade, ou seja, “mobiliza e ativa a totalidade das ‘línguas’ coexistindo numa língua” (BERMAN, 2007, p. 46). A dificuldade em manter tal “polilíngua²⁴ informe” na tradução é, segundo Berman, uma questão específica da tradução de prosas literárias e merece atenção, principalmente porque a destruição dessa polilíngua seria muito mais difícil de observar, as deformações seriam mais disfarçáveis, mas nem por isso menos perniciosas.

Apesar de se dedicar à prosa, as reflexões de Berman sobre a especificidade literária não são contraditórias às de Meschonnic e Haroldo de Campos. Segundo o autor, “prosa e poesia – cada uma a seu modo – produzem o que se pode chamar de *superfícies de iconicidade*” (BERMAN, 2007, p. 54), e é justamente a ideia de iconicidade²⁵ que ligará os três nesse aspecto. A iconicidade – que não remete a uma semelhança real da palavra com a coisa (BERMAN, 2007, p. 135), pressupõe a criação de uma imagem, o reconhecimento de uma materialidade textual, que ultrapassa a função de servir de corpo para um espírito, de forma descartável para um conteúdo essencial. Pressupõe uma carnalidade significativa, uma carnalidade que, justamente, não pode ser tão facilmente desarticulada de seu sentido – à semelhança da “sentença absoluta” ou da “informação estética” evocadas por Haroldo de Campos. A ideia de *letra* se alia a essas noções, sendo a própria definição dessa indivisibilidade, segundo Berman. Há, como previne este autor, uma confusão entre as noções de *letra* e de *palavra*, confusão que se estende à noção de tradução literal, modificada pelo autor, que seria agora uma atividade pautada na “literalidade carnal”, longe de ter relação com

²⁴ Segundo o dicionário online Priberam, polilíngua significa “capacidade, talento para discorrer sobre muitos assuntos diferentes. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/polilíngua>>. Último acesso: 15 dezembro 2015.

²⁵ Berman não recorre a Pierce, como poderíamos pensar. Mas traz uma citação de Spitzer em *Estudos de Estilo*: “Uma palavra que designa a facécia, o jogo com as palavras, se comporta facilmente de maneira fantasiosa, assim como, em todas as línguas do mundo, os termos que designam a borboleta mudam à maneira do caleidoscópio (*Apud* MARTINEAU, 1979, p. 102)” (BERMAN, 2007, p. 53), e lembra que a iconicidade “não remete a uma semelhança real da palavra com a coisa” (BERMAN, 2007, p. 135).

a tradução chamada *servil*, palavra por palavra, não sendo este termo, “palavra”, compatível com “letra”.

Longe de nos fornecer de bandeja a definição de letra, Berman nos explica aos poucos, durante o texto, de que se trata esse conceito. O principal é entender que a letra não se opõe ao sentido, mas o absorve, sendo justamente a junção entre forma e conteúdo, ou melhor: a constatação de que forma e conteúdo nunca estiveram separados. Constitutiva do caráter literário, a letra é a única coisa à qual é possível haver fidelidade em tradução (BERMAN, 2007, p. 70). E, finalmente, a letra é o que constrói a relação entre a materialidade do texto e o seu sentido, ou melhor, ela é essa relação, e dela depende a “falância²⁶” da obra, sua significação, sua natureza *sui generis* (BERMAN, 2007, p. 62).

Diferentemente de Antoine Berman, Meschonnic não se dedica exclusivamente à tradução de literatura em prosa, e sim ao que chama de “poética”, explicando que diz “*poema* para *toda* a literatura, não somente no sentido restrito habitualmente para a ‘poesia’ por oposição ao ‘romance’, abafando-o sem mesmo tomar conhecimento da ausência de distinção entre a poesia e o verso, com a redução da poesia a um gênero” (MESCHONNIC, 2010, p. XVIII). Meschonnic afirma que a obra literária é “uma linguagem ativa, transformadora” (MESCHONNIC, 2010, p. 30), que “a literatura, à diferença do que não é literário, constrói e inclui sua situação e seu referente” (MESCHONNIC, 2010, p. 27).

As obras literárias se encontram em um modo de linguagem não terminológico, ou seja, um modo de linguagem em que a exatidão dos termos, das palavras, de seu significado dicionarizado, não é tão importante quanto em um discurso científico, em que “o essencial é o referente, que é preciso conhecer” (MESCHONNIC, 2010, p. 26), sendo uma questão da *língua*. Ao defender a primazia do *discurso* sobre a *língua*, Meschonnic cita Humboldt para estabelecer a verdadeira “hierarquia”: “na realidade, o discurso não é composto de palavras que o precedem, mas são as palavras, ao contrário, que procedem do todo do discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 178).

É exatamente por isso que o referente, em literatura, é construído. O pensamento poético é um lugar de transformação, de (re)invenção dos modos de significar, a noção de divisão entre o “legível” e o “inteligível”, uma vez que o legível é transformado, através de

²⁶ Berman não explica o significado exato desse termo. O que podemos inferir é que a falância é organizada através de “grupos de significantes importantes de um texto” (BERMAN, 2007, p. 57), e que o teórico o emprega sempre como termo análogo a “significância”, que por sua vez, significa atribuição de valor, através da subjetividade de um sujeito. Talvez seja mais interessante, entretanto, associarmos à noção que Meschonnic dá a significância: “sentido rítmico e prosódico que ultrapassa o signo” (MESCHONNIC, 2010, p. 5). No texto original de Berman, o termo utilizado é *parlance* (BERMAN, 1999, p. 56).

um modo de ação particular sobre a linguagem, para alcançar um inteligível próprio àquele texto, uma nova maneira de viver na linguagem. Não se justificando tal divisibilidade, se justifica menos ainda o primado do sentido dicionarizado, terminológico, relativo à língua e não ao discurso, a uma pretensa realidade e não à literatura. Para Meschonnic, considerar apenas o sentido, o significado, é “desconhecer o funcionamento do texto” (MESCHONNIC, 2010, p. 47), ou seja, seu “sentido” verdadeiro.

Antoine Berman explica que existem dois polos da comunicação: *comunicação de algo* e *comunicação para alguém*, e que este segundo polo sempre prevalece, porque, afinal, não há comunicação se o interlocutor não compreender a mensagem (o que nos leva à ideia errônea de que a literatura é da ordem do sentido). Esta é a base da chamada tradução etnocêntrica, aquela que traz tudo à “cultura de chegada”, que faz concessões ao público, que naturaliza e facilita para ele. O que consiste em dupla traição: ao original, pois prefere privilegiar o “alguém” em vez do “algo”, e também ao público, paradoxalmente, pois, ao fazer concessões, não transmite o que promete, apresentando uma obra “arrumada” (BERMAN, 2007, p. 65). Haroldo de Campos, no encalço de Walter Benjamin, também questiona veementemente o suposto caráter comunicativo da obra de arte, da obra de literatura e, conseqüentemente, da tradução. A fidelidade, nesse caso, “será exatamente a liberdade, entendida porém como ‘emancipação’ de um ‘sentido comunicacional’” (CAMPOS, 2013, p. 103).

E o que são as formações metafóricas de Nassar a não ser informações estéticas? Composições que se recusam a dividir-se em forma e conteúdo? Superfícies de iconicidade? Sua letra, sua poética, suas “sentenças absolutas”, não importa a nomenclatura, a materialidade de *Lavoura Arcaica* é o maior trunfo de sua poeticidade e de seu sentido, de sua formação como obra. Por esse motivo, a utilização desses três pensadores da tradução se faz coerente, uma vez que “uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua prosódia, pelo seu ritmo, sua significância” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIV).

Segue então, no próximo capítulo, um compêndio de algumas obras de três pensadores contemporâneos da tradução, que servirão de apoio e critério para o cotejo entre *Lavoura Arcaica* e *La Maison de la Mémoire*.

Capítulo 2 – Poéticas do Traduzir: escopo teórico

Neste segundo capítulo, abordaremos os três teóricos da tradução escolhidos para dar suporte a este trabalho: Henri Meschonnic, Antoine Berman e Haroldo de Campos. Como vimos no capítulo anterior, os três têm sua base em uma mesma concepção literária, cada um com suas especificidades, mas todos brindando a tradução como um espaço privilegiado de reflexão teórica acerca do que constitui a poeticidade desse “projeto literário”. Explicitaremos aqui a maneira como cada um define e opera a poeticidade nos quadros de suas respectivas teorias poético-tradutórias, apontando suas harmonias e sua coerência com o objeto em questão.

Os três pensadores concebem a tradução como um processo que deveria ser desligado de teorias instrumentais e regulamentadoras, sendo cada tradução uma experiência única, “cada ‘transposição’ uma viagem com seu próprio percurso, sua própria paisagem” (CAMPOS, 2013, p. XIII). Experiência esta que necessita de “sistematicidade” (BERMAN, 2007, p. 64), ou, ainda, de um “modo de ação de um pensamento organizado para realizar um projeto” (MESCHONNIC, 2010, p. XIX), mas não carece, em absoluto, de metodologias rígidas que impõem “o primado caduco do sentido” (MESCHONNIC, 2010, p. XV). Nada mais coerente para pensar a tradução de um romance que, como já vimos, é considerado atópico, um fenômeno isolado na literatura brasileira.

Os três teóricos ressaltam a importância de um *pensamento* sobre a tradução em seu próprio ato, enquanto experiência, e defendem uma noção diferenciada de poética, recusando a redução da poesia a um gênero. São essas as principais ideias que os três compartilham e que serão de grande valia no desenvolvimento deste estudo, lembrando sempre que estão os três inseridos em um recorte teórico situado a partir e através de conceitos modernos, tanto no que diz respeito à literatura quanto – e conseqüentemente – no que diz respeito à tradução.

Ao se deparar com um texto da complexidade de *Lavoura Arcaica*, de uma poeticidade única e intensa, como já vimos, torna-se necessário buscar teorias que deem conta ao menos parcialmente de sua força, de seu enredamento. A proposta é, então, aliar os três teóricos, que reforçam entre si pontos comuns de reflexão, e confrontar algumas diferenças, por vezes meramente terminológicas, demonstrando a harmonia existente entre os três, que debatem juntos uma série de conceitos e ideias pré-concebidas altamente arraigados no pensamento de tradução, como a questão da fidelidade e traição, por exemplo. E, ainda mais

importante, demonstrar a afinidade existente entre a reflexão desses teóricos e o objeto literário desse estudo, a partir do recorte da materialidade da linguagem enquanto produtora de sentido, enquanto preparação para que os três venham em auxílio no cotejo de *Lavoura Arcaica* com a sua tradução, matéria do último capítulo.

2.1. Panorama

2.1.1. Antoine Berman

Antoine Berman, nascido em Argenton-sur-Creuse em 1942 e falecido em 1991, foi tradutor do alemão e do espanhol, além de um renomado teórico e crítico da tradução na França no século XX. Trabalhando sob a influência de Friedrich Schleiermacher e Walter Benjamin, sua marca é defender sempre uma tradução que dê abrigo ao estrangeiro.

Sua obra sobre tradução compreende os títulos *L'épreuve de l'étranger*, de 1984, *Pour une critique des traductions : John Donne*, de 1995 (obra póstuma), *L'âge de la traduction. "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, de 2008 (também obra póstuma). Além desses, há *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*, publicado originalmente em 1991 (*La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*), obra escolhida para compor este estudo por ser um texto em que Berman aborda com detalhes a questão da tradução de prosas em que a letra, ou seja, a materialidade, é fator crucial, compondo inclusive uma completa lista de tendências deformadoras peculiares à tradução de obras em prosa.

Em seu texto, o autor propõe a utilização do termo Tradutologia²⁷, que não é novo, mas recebe dele outra carga conceitual, sendo, para o autor, “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir de sua natureza de experiência” (BERMAN, 2007, p. 19). Sendo assim, o processo de tradução não admitiria teorias propriamente ditas, por ser um “espaço babélico”,

²⁷ Segundo Berman: “Este (relativo) neologismo já é monopólio dos nossos metodologistas e comparativistas (Seleskovitch & Lederer, 1984), como se se tratasse de uma nova disciplina cobrindo um campo de objetivação injustamente negligenciado até então. Mas sucede à ‘tradutologia’ o mesmo que à ‘gramatologia’ ou à ‘arqueologia’: nos dois casos uma determinação mais ou menos aceita foi desviada para significar outra coisa: menos o campo de um conhecimento do que o lugar aberto e revolvente de uma reflexão.” (BERMAN, 2007, p. 18/19)

que recusa totalizações, e, por isso, é proposta uma *reflexão* sobre a *experiência* da tradução, em vez de uma *teoria* sobre sua *prática*. A tradução deve ser vista como experiência, uma vez que é um fenômeno *sui generis*, cuja “essência plural” (BERMAN, 2007, p. 24) recusaria metodologias pré-estabelecidas, sendo necessário um exame de cada obra, o que é excelente para pensarmos a tradução de uma obra como *Lavoura Arcaica*, um “fenômeno isolado”. E as teorizações que Berman critica, ao apontar seu sistema deformador, são decorrência da execução desse sistema, e não sua causa, e vêm ratificar ideologicamente essa prática, e não governá-la.

Segundo Berman, existe uma “figura canônica” da tradução, padrão tradutório culturalmente *etnocêntrico*, literariamente *hipertextual* e filosoficamente *platônico*. *Etnocêntrica* é toda tradução que “traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2007, p. 28). O termo *hipertextual* “remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente” (BERMAN, 2007, p. 28). Ou seja, consiste geralmente em escolher certas características formais ou estilísticas do autor do original e reproduzi-las indiscriminadamente em um segundo texto, a tradução. E *platônica* é a tradução que privilegia o sentido sobre a “forma”, ou que simplesmente acata a suposta existência dessa cesura entre *corpo* e *alma*, *sensível* e *inteligível*, corte estabelecido por Platão a cuja influência o pensamento ocidental é até hoje submetido. Em um texto da natureza de *Lavoura Arcaica*, que, como já vimos, se constrói a partir de sua materialidade, seria extremamente prejudicial uma tradução platônica, que desconsiderasse sua importância.

Essas três características, a platônica, a hipertextual e a etnocêntrica, costumam ser interligadas nas traduções feitas sob essa forma tradicional, sendo uma consequência da outra. Por exemplo, a tradução platônica é etnocêntrica porque, ao supor que haja uma separação entre sentido e forma, sendo o sentido mais importante, configura-se necessariamente o desprezo à letra do original, que é, também necessariamente, um prestígio à língua para a qual se traduz, uma vez que o sentido deve ser despojado de tudo aquilo que não se deixe transferir, e deve ser transferido de acordo com as normas da língua de chegada. A tradução etnocêntrica é hipertextual porque, nela, “a tradução deve fazer com que a esqueçam” (BERMAN, 2007, p. 33); o processo tradutório deve passar despercebido, ou seja, o texto deve parecer natural na língua para a qual se traduz. Isso implica retirar todo e qualquer

estranhamento proveniente da língua de partida, o que só se viabiliza através do uso de recursos literarizantes realizados sobre um texto já existente: o original.

Para Berman, a tradução deveria ser *ética* em vez de *etnocêntrica*, *poética* em vez de *hipertextual* e *pensante*, ou filosófica²⁸, em vez de *platônica*. Essa sobreposição das tendências etnocêntrica, hipertextual e platônica do processo tradutório atravança o que o autor aponta como o “projeto ético da tradução”, que seria o de “levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza, sacrificando deliberadamente sua ‘poética’ própria” (BERMAN, 2007, p. 39). O autor cataloga as treze principais forças que embaraçam esse projeto; são elas: a racionalização; a clarificação; o alongamento; o enobrecimento; o empobrecimento qualitativo; o empobrecimento quantitativo; a homogeneização; a destruição dos ritmos; a destruição das redes significantes adjacentes; a destruição dos sistematismos textuais; a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares; a destruição das locuções e idiotismos; o apagamento das superposições de línguas.

Algumas dessas tendências se mostraram particularmente úteis no cotejo entre *Lavoura Arcaica* e sua tradução, principalmente porque deram a ver que, se por um lado há afinidade entre a composição poética de Nassar e a reflexão teórica de Berman, há, por outro lado, um afastamento entre eles e a prática tradutória de Alice Raillard, apesar de suas declarações de preocupação com a “música interior” do texto. Os aspectos dessa distância entre a poética de *Lavoura Arcaica* e a prática de Raillard serão mais detalhadamente analisados no terceiro capítulo, mas, a título de ilustração, segue uma breve explicação de algumas dessas tendências, com exemplos comparativos:

I. A racionalização

A racionalização recompõe as frases e sequências de frases de acordo com uma ideia pré-concebida de “ordem” de discurso, e “conduz violentamente o original de sua arborescência à linearidade” (BERMAN, 2007, p. 49). Lembrando que Berman se atém às obras em prosa, que, segundo ele, podem possuir uma estrutura “diametralmente oposta à lógica linear do discurso” (o “bom” discurso, claro e organizado) ao utilizarem “repetições, proliferações em cascata das relativas e dos participios, incisos, longas frases, frases sem verbo etc.”, que fazem parte de uma “informidade significativa [que] indica que a prosa *afunda* nas profundezas polilógicas da língua” (BERMAN, 2007, p. 49). Além de reorganizar

²⁸ Berman esclarece que não tem intenção de pensar a tradução a partir da filosofia, como o fez Derrida, mas que gostaria de apurar o que o ato tradutório possui *em comum* com o ato filosófico.

as frases e sequências de frases para que se tornem mais inteligíveis, há outras maneiras de racionalizar, de passar o texto de sua concretude para uma abstração, como escolher entre dois substantivos o mais geral, ou alterar a classe gramatical das palavras. Alguns exemplos, para ilustrar, se encontram na tabela abaixo:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que <i>ardem</i> [verbo] do outro lado (p. 54)	qui couvre et cache de nos yeux les ténèbres <i>ardentes</i> [<i>ardentes</i> : adjetivo] de l'autre côté (p. 88)
nenhum entre nós há de apagar da memória a <i>formosa senilidade</i> [adjetivo e substantivo] dos seus traços (p. 58)	aucun d'entre nous ne doit effacer de sa mémoire la <i>beauté vétuste</i> [<i>beleza vetusta</i> : substantivo e adjetivo] de ses traits (p. 90)
A velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos <i>compilados</i> [particípio passado] (p. 61)	la vieille brochure ou, d'une écriture grande, anguleuse, dure, il conservait des textes <i>qu'il compilait</i> [<i>que ele compilava</i> : verbo conjugado] (p. 92)

A racionalização, então, “deforma o original ao inverter sua tendência de base (a concretude) e ao linearizar suas arborescências sintáticas” (BERMAN, 2007, p. 50).

II. A clarificação

A clarificação é um “corolário” da racionalização, mas diz respeito especificamente à clareza sensível dos termos, de seus sentidos. A tradução buscaria a definição, a nitidez, mesmo quando o original se apresenta no indefinido, no obscuro. O processo de esclarecimento é, segundo o autor, natural e inerente à tradução, uma vez que “*todo* ato de traduzir é explicitante” (BERMAN, 2007, p. 50). Um exemplo claro dessa tendência, nesse caso incontornável, é dado por Berthold Zilly, tradutor de *Lavoura Arcaica* para o alemão:

Um exemplo aparentemente banal é o plural “os irmãos”, frequente neste romance sobre a vida de uma mini-empresa familiar, em que os filhos são mão-de-obra indispensável. O campo semântico do parentesco na língua alemã obriga o tradutor a perguntar se “os irmãos” são “os irmãos masculinos” (“Brüder”) ou “os irmãos masculinos e femininos” (“Geschwister”) [...] Talvez ele queira expressar certa indefinição, a qual, no caso, dificilmente se pode manter em alemão. [...] Não se

podendo manter este duplo sentido, eu “decidi” que, em determinado trecho, André vai para a roça só com os irmãos masculinos, deixando as irmãs trabalhando em casa, o que corresponde à divisão patriarcal do trabalho. Evidentemente, isto é uma interpretação induzida e até imposta pela língua alemã, e pelo contexto do livro [...]. (ZILLY, 2009, p. 3)

Essa é uma das várias maneiras de clarificar: oferecer a revelação de um elemento reprimido ou latente no original, que “faz aparecer em uma luz nova a posição fundamental da questão”. Mas a clarificação pode significar também o esclarecimento de algo que não é nem quer ser claro no original. Esse é o caso da passagem da polissemia para a monossemia, ou de quaisquer explicações desnecessárias que tornem nítido o que no original é oculto, a partir de uma interpretação de sentido feita pelo tradutor. Já vimos que a polissemia e a linguagem metafórica – ou seja, linguagem obscura e por vezes enigmática – são muito caras à poética de *Lavoura Arcaica*. Discutiremos essa questão com mais detalhes no terceiro capítulo, dedicado ao cotejo do romance com sua tradução para o francês.

III. O alongamento

Assim como a clarificação, o alongamento é também uma tendência natural da tradução, sendo em grande parte consequência das duas primeiras tendências, uma vez que elas precisam realizar “um desdobramento do que está, no original, ‘dobrado’” (BERMAN, 2007, p. 51). Mas esse alongamento é quase sempre vazio, não acrescentando nada, apenas aumentando a “massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância” (BERMAN, 2007, p. 51). É um afrouxamento, então, que além de racionalizar e clarificar, afeta a rítmica da obra. Berman afirma que esse alongamento é inerente ao processo tradutório, em diversos níveis, independentemente da língua; ou seja, não há uma base linguística para tal tendência. Entretanto, podemos pensar em um exemplo de alongamento que acontece com frequência nas traduções do português para o francês: o uso dos pronomes pessoais, facilmente substituíveis em português pelas desinências verbais, mas inescusáveis em francês – o que faz com que o alongamento, nesse caso, seja praticamente inevitável. Os pronomes possessivos – esses, por sua vez, dispensáveis – também têm grande papel nesse alongamento, além da inclusão impropriedade de palavras que não estão presentes no original, como vemos abaixo:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
----------	----------

sobre a curva úmida da fronte (p. 8)	sur la courbe humide de <i>mon</i> front (p. 59)
um resto de embriaguez que não se deixara espantar com sua chegada (p. 16)	un reste d'ivresse qui ne s'était pas laissé chasser par l'arrivé <i>de mon frère</i> (p. 63)
os pêlos do peito e os pêlos do braço (p. 41)	des poils de <i>ta</i> poitrine et des poils de <i>tes</i> bras (p. 79)
a carcaça magra do corpo (p. 44)	la carcasse maigre de <i>son</i> corps (p. 81)
de um branco frio, ou quem sabe sepulcral (p. 55)	d'un blanc froid, ou qui sait <i>simplement</i> sepulcral (p. 88)

IV. O empobrecimento qualitativo

Esta tendência “remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou – melhor – icônica” (BERMAN, 2007, p. 53). É privilegiar a designação (o significado) em detrimento da iconicidade, da “verdade sonora e significativa”, e, quando isso se aplica à obra como um todo, “à totalidade de suas fontes de iconicidade”, tal privilégio “destrói de vez uma boa parte de sua falância e de sua significância” (BERMAN, 2007, p. 54). Em *Lavoura Arcaica*, se a tradutora procede dessa maneira, ela “aplaina” a poética do texto ao ignorar a forte carga estética presente nos termos escolhidos pelo autor, substituindo-os por termos muito mais triviais. Alguns exemplos a seguir:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
vadias (p. 11)	vides [vazias] (p. 61)
apreensivos (p. 11)	lourds [pesados] (p. 61)
exaltado (p. 13)	forte [forte] (p. 62)

célere (p. 28)	rapidement [rapidamente] (p. 72)
canhota (p. 40)	diabolique [diabólico] (p. 79)
ressonava (p. 43)	dormait [dormia] (p. 81)
desvestido (p. 46)	à nu [nu] (p. 82)
imaginosa (p. 50)	fertile [fértil] (p. 85)
coalhados (p. 51)	figés [imóvel] (p. 86)

V. A destruição dos ritmos

De acordo com Berman, o texto em prosa não é menos rítmico que a poesia. Pelo contrário, é “multiplicidade entrelaçada de ritmos” (BERMAN, 2007, p. 55), felizmente difícil de quebrar pela tradução. Mas alguns procedimentos conseguem afetar profundamente o ritmo do original, como é o caso da alteração da pontuação, que influencia no movimento da “massa da prosa” (BERMAN, 2007, p. 55). Essa tendência, fica claro, nem sempre é fruto de escolha ou negligência do tradutor, uma vez que as línguas possuem diferentes normas de pontuação. Entretanto, é imprescindível que o tradutor faça apenas as alterações absolutamente necessárias, a fim de preservar ao máximo a rítmica do texto original. Vimos no primeiro capítulo como o ritmo, principalmente composto através do uso anômalo da pontuação, é importante para o romance e suas construções de sentido. No próximo capítulo, veremos com detalhes como a tradutora procede com relação a esse ritmo.

VI. A destruição das redes significantes adjacentes

Toda obra em prosa contém um “texto subjacente”, em que “significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a ‘superfície’ do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra” (BERMAN, 2007, p. 56). A tradução tradicional não “percebe essa sistemática” e é capaz de arruinar essas redes ao traduzir inadvertidamente componentes de uma rede de maneira que eles não se correspondem mais, destruindo, portanto, “um dos tecidos significantes da obra” (BERMAN, 2007, p. 57). Em *Lavoura Arcaica*, a tradutora do inglês, Karen Sotelino, identifica que “palavras arcaicas e léxico polissêmico são intermitentes ao longo do romance e contribuem para sua atmosfera atemporal, agrícola,

através da criação de um subtexto²⁹” (SOTELINO, 2002, p. 524). São engendradas também redes subjacentes através do léxico ligado à natureza, por exemplo. Essa questão será discutida com mais vagar no terceiro capítulo.

Essas seis tendências fazem parte de um sistema deformador que, ao priorizar o sentido, prejudica a letra do original. Essa letra é a materialidade do texto, sua corporeidade carnal ou *literalidade* carnal, à qual o sentido se adere de maneira vigorosa – sendo importante lembrar, entretanto, que a *literalidade* de Berman não corresponde à tradução palavra por palavra, ou tradução servil. Letra e sentido são, ao mesmo tempo, dissociáveis e indissociáveis, e é a ligação entre os dois que cria a relação *sui generis* da obra, ou seja, é o que confere à obra a sua particularidade. Essa relação pode ser destruída se adotarmos uma visão de tradução que tenta cindir a letra e o sentido, priorizando o último, e tentando fazer brotar um significado puro, suscetível de transferência, a partir das “ruínas da letra deslocada” (BERMAN, 2007, p. 62), letra esta que, no original, é o que “absorve” o sentido. Em outras palavras, a letra é a “carnalidade” do texto, sua materialidade, não se limitando à “forma” nem se igualando a qualquer outro termo que faça oposição direta a “sentido”, uma vez que a letra *inclui* e, principalmente, *constrói* o sentido.

2.1.2. Henri Meschonnic

Meschonnic nasceu em 1932 em Paris e faleceu em 2009. Foi um linguista, poeta, tradutor e escritor de grande notoriedade, tendo sido presidente do Centre National du Livre e recebido vários prêmios por seu trabalho³⁰. Uma de suas maiores contribuições para o campo da tradução foi sua versão do Antigo Testamento, traduzido a partir de suas convicções e reflexões sobre o ritmo do texto literário.

Entre a sua vastíssima obra sobre a linguagem e sobre a tradução, se encontram *Critique du rythme*, de 1982, *Politique du rythme, politique du sujet*, de 1995, e cinco volumes de *Pour la poétique* (o primeiro em 1970, o II e o III em 1973, o IV em 1977 e o V em 1978). *Poética do Traduzir (Poétique du traduire)*, publicado originalmente em 1999, foi

²⁹ “Archaic words and polysemic lexicon are intermittent throughout the novel and contribute to its timeless, agricultural atmosphere through the creation of a subtext.”

³⁰ Prix Max-Jacob em 1972, Prix Mallarmé em 1986, Prix de littérature francophone Jean Arp em 2005 e Grand Prix International de Poésie Guillevic-ville de Saint-Malo em 2007.

eleito para este trabalho por ser uma obra em que, depois de anos de reflexões, Meschonnic sistematiza com certa concisão sua concepção da atividade tradutória e do que ela deve se ocupar no caso de obras poéticas. É um texto muito rico nas suas discussões sobre o ritmo, sobre a ideia de discurso em oposição à ideia de língua, e sobre a afirmação assertiva de que o pensamento da tradução é inevitavelmente confrontado a um pensamento sobre a literatura, pontos importantíssimos para a análise da tradução de *Lavoura Arcaica* tal qual delineada neste trabalho.

Logo nas primeiras linhas da introdução, Meschonnic ressalta a importância da experiência no processo tradutório, do qual a teoria seria apenas o acompanhamento reflexivo. Não a experiência no sentido de grande conhecimento das línguas, de grande vivência anterior, da prática frequente, mas no sentido de ser uma poética experimental. *Poética*, que não deve ser confundida com *estilística*, como não se deve confundir língua e discurso.

Meschonnic vai destacar a tradução como o melhor terreno da teoria da linguagem, um terreno “imediatamente revelador dos procedimentos da linguagem, nas suas atividades, em seus efeitos de pensamento. Ou da ausência de pensamento” (MESCHONNIC, 2010, p. XVIII).

Também é importante observar que Meschonnic fala de “traduzir”, e não de “tradução”, indicando a importância que dá à atividade, ao processo, mais que ao produto, apesar de não enunciar regras ou fórmulas para esse processo, apenas uma “estratégia”, um “modo de ação de um pensamento organizado para realizar um projeto” (MESCHONNIC, 2010, p. XIX). E este projeto é “fazer a tradução como uma poética”, sempre dependente, é claro, da poética própria da obra original. Segundo o autor,

a poética, incluindo aí a tradução na teoria da literatura, não só permite distinguir claramente os problemas filológicos (o saber da língua) dos problemas propriamente poéticos, que supõem o estudo prévio da poética de um texto, mas também permite situar sobretudo a tradução em uma teoria de conjunto do sujeito e do social. [...] A poética da tradução constrói aí o estudo do traduzir, em sua história, como exercício da alteridade, e coloca à prova da lógica da identidade. (MESCHONNIC, 2010, p. 4)

A perspectiva da poética não vê a tradução como ciência – prisma sob o qual a tradução se encaixaria nas categorias do saber e da língua (no que diz respeito ao léxico, morfologia, sintaxe) –, nem como arte – prisma sob o qual os problemas da tradução são mistérios, situados na crítica do gosto. Estar sob a perspectiva da poética é ver a tradução como “uma atividade que coloca em curso um pensamento da literatura, um pensamento da linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. XXVI). Ver a tradução sob o panorama da poética é

entender que não é a língua o que se deve traduzir, mas o discurso e a escritura, a atividade do “sujeito ativo, dialogante, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem, com a sua fisicalidade” (MESCHONNIC, 2010, p. XXI), em vez de reduzir “a linguagem à informação no reino do racional” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIII).

Meschonnic não chega a sistematizar uma lista complexa de “tendências deformadoras” como faz Berman, mas fala em “teratologia”, ou seja, em um estudo de malformações, que podem acontecer de quatro maneiras: através de supressões, de acréscimos, de deslocamentos de grupos (reorganização sintática) ou de anticoncordância e não-concordância (respectivamente: quando uma mesma unidade de sentido é traduzida por muitas, e quando várias unidades de sentido são traduzidas pela mesma). Podemos afirmar que, principalmente em um texto em que a materialidade é tão basilar na edificação do texto enquanto obra, esses “pequenos delitos [...] provocam grandes distâncias entre o estado deplorável de uma tradução confrontada à força – a sistematicidade – de um texto, em seu estado original, de que não se tem mais ideia” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXV).

De acordo com o autor, “uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, [...] como uma forma-sujeito” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIV). Não se deve procurar uma equivalência de língua a língua, mas de texto a texto, mostrando, ao contrário de “igualdade” linguística, a “alteridade linguística, cultural, histórica”, o que também é um procedimento adequado para se pensar a tradução de um texto considerado atópico, como é o caso do nosso objeto. A equivalência na língua é insuficiente pois é uma equivalência baseada no signo e em sua divisão entre “um significante, fônico ou gráfico, a forma, e um significado, o sentido” (MESCHONNIC, 2010, p. XXX), divisão esta que não é possível em *Lavoura Arcaica*. Traduzir sob o comando do signo leva a uma “esquizofrenia do traduzir”, que ordena traduzir somente o sentido, quando na verdade ele nunca está sozinho – nem desligado de sua forma, nem, muito menos, desligado do discurso. Para a poética, a unidade é da ordem do contínuo, do discurso, e não do descontínuo, o signo.

É de ritmo e de oralidade que é feito o contínuo, unidade de sentido defendida pelo autor. Da equivalência, que o autor chama de concordância, exige-se que ela seja puramente lexical, o que é impraticável, pois a concordância não é menos uma questão de palavras que uma questão de ritmo. Exatamente por isso que, para o autor, “é preciso passar da filologia à poética, do sentido ao modo de significar, do descontínuo do signo ao contínuo do ritmo e da prosódia como semântica não lexical” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXV).

O ritmo, para Meschonnic, é “a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade”. E, ao prezar pelo ritmo, “o objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar” (MESCHONNIC, 2010, p. 43). Também uma reflexão condizente com o projeto literário do nosso objeto, uma vez que, segundo Martins, a “pontuação, em *Lavoura arcaica*, em seus diversos níveis, comporta, então, uma significação implícita, sugerida e secundária, só percebida na relação sem intermediários ‘leitor/texto’” (MARTINS, 2004, p. 60).

A oralidade “não é mais o que o signo binário confundia com a fala, oposta à escrita”, é “o primado do ritmo no modo de significar” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXVI), pois o ritmo, que faz a crítica das categorias da língua, do enunciado e do signo, é a organização e a própria operação do sentido, do movimento da palavra, organização que é especificidade literária, subjetividade, sistematicidade. O ritmo é então “a unidade de equivalência numa poética da tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. LXIII), porque o modo de significar, muito mais que no sentido das palavras, se encontra no ritmo.

Dessa forma, segundo Henri Meschonnic, “a força de uma tradução bem sucedida é que ela é uma poética para uma poética. Não do sentido pelo sentido nem de uma palavra pela palavra, mas o que faz de um ato de literatura um ato de literatura” (MESCHONNIC, 2010, p. LXIV). No que diz respeito a *Lavoura Arcaica* e sua tradução, Meschonnic será de grande ajuda para compreender a importância do ritmo na construção dos sentidos e da poeticidade do romance, uma vez que, para o teórico, “o ritmo, organização do movimento na escritura, é a unidade de equivalência numa poética da tradução”. (MESCHONNIC, 2010, p. LXIII).

2.1.3. Haroldo de Campos

Haroldo de Campos, poeta, crítico e tradutor brasileiro, nasceu em São Paulo em 1929 e faleceu em 2003. Suas reflexões sobre tradução, baseadas em sua prática, eram de tal maneira divergentes das tradições correntes que foi preciso um neologismo para dar conta de suas novas ideias: transcrição. Haroldo transcreveu para o português alguns textos bíblicos, como Gênesis e Eclesiastes, e diversos escritores de peso, como Goethe, Mallarmé e Homero, sendo famoso também pelos seus próprios poemas.

Considerado um dos maiores nomes da poesia concreta brasileira, teve suas reflexões sobre tradução reunidas e organizadas por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega no livro *Haroldo de Campos – Transcrição*, publicado pela editora Perspectiva em 2013. Nele estão presentes artigos de 1962 a 1997, em sua maioria publicados originalmente em jornais e revistas³¹. Apesar da grande abrangência cronológica, os textos apresentam grande coerência em relação à especificidade da tradução de literatura, em especial de poesia, e no que diz respeito à defesa do caráter estético desse tipo de tradução, em nível compatível com a própria criação. O que significa, necessariamente, a “negação” do primado do sentido, do conteúdo, da noção de que existe uma mensagem essencial do original a ser preservada na tradução.

Muito mais que a transmissão de um conteúdo, para Haroldo de Campos a tradução deve gerar um produto *isomórfico* com relação ao original. Ou seja, criar outra informação estética – já que em outra língua é impossível manter a mesma –, autônoma, diferente enquanto linguagem, mas que possua, contudo, uma ligação com o original através de uma relação de isomorfia, cristalizando-se dentro de um mesmo sistema. Mais tarde, o termo “isomorfia” dá lugar ao termo “paramorfia”, para afastar a ideia de formas idênticas trazida pelo prefixo grego “iso” e ressaltar a noção de paralelismo, de informações estéticas que seguem na mesma direção.

Essa ideia se torna um pouco mais clara quando Haroldo de Campos introduz a noção de “máquina de criação”: o tradutor deve, antes de mais nada, analisar o texto original, descobrir como ele funciona, de quais maneiras ele constrói sua poeticidade e sua esteticidade. Ou seja, deve “desmontar” a máquina de criação, para então remontá-la na tradução, utilizando as mesmas peças, os mesmos mecanismos utilizados no texto original. Também é importante ressaltar que a “máquina de criação” terá mecanismos diferentes em cada texto, sendo, portanto, impossível estabelecer regras específicas ou instruções de como construir esse “corpo paramórfico”, sendo a única “receita” a ideia de que é imprescindível entender o funcionamento do texto, e ter em mente que cada “transposição [é] uma viagem com seu próprio percurso, sua própria paisagem” (CAMPOS, 2013, p. XIII), uma visão também coerente com a “solidão” de *Lavoura Arcaica*, seu insulamento com relação às classificações da literatura brasileira, seu caráter de *iceberg*, como afirma Sedlmayer.

Dito isso, é facilmente compreensível a preferência de Haroldo de Campos por neologismos para se referir ao processo tradutório, em vez de simplesmente utilizar o termo

³¹A compilação também inclui textos apresentados em conferências e colóquios, além de uma apresentação para um livro de Vera Mascarenhas de Campos, mas não inclui os prefácios de suas próprias traduções.

“tradução”, termo que, segundo ele, estaria muito ligado a concepções tradicionais, com as quais ele se sentia insatisfeito, sendo necessário então criar uma nova terminologia. O neologismo mais difundido é “transcrição”, que traz perfeitamente a ideia de tradução como reescrita, como remontagem da máquina de criação.

Posteriormente às suas primeiras reflexões, Haroldo de Campos vai convocar, para aliar às suas, as ideias de dois grandes teóricos da linguagem: Roman Jakobson e Walter Benjamin. De Jakobson, Haroldo pega emprestada a noção de função poética, capaz de resumir em si a especificidade da linguagem da poesia³². É também compatível com as noções de “informação estética”, de Max Bense³³, e de “sentença absoluta”, de Albrecht Fabri³⁴, ambas utilizadas anteriormente pelo autor na tentativa de definir e caracterizar a linguagem poética. Essa linguagem dotada de “função poética” teria como distinção “não a forma vazia, mas exatamente a semantização das componentes formais da linguagem” (CAMPOS, 2013, p. 88), ou seja, “as equações verbais tornam-se princípio constitutivo do texto” (CAMPOS, 2013, p. 89), o que leva ao dogma da irremediável intraduzibilidade da poesia. Jakobson afirma então que a linguagem poética só permite a “transposição criativa”. Ou, nas palavras de Haroldo de Campos, a transcrição.

Quanto a Benjamin, Haroldo vai se debruçar sobre o famoso texto “A tarefa do tradutor”, cujo primeiro aspecto importante é a desobrigação da obra de arte com relação ao seu espectador, ou seja, a constatação de que o mais importante em uma obra de arte – incluída aí a literatura – não é uma suposta mensagem a ser transmitida. Portanto, numa tradução, não se deve privilegiar o leitor, facilitando seu entendimento, e nem privilegiar um suposto conteúdo, fazendo com que a tradução seja, segundo a famosa máxima de Benjamin, “a transmissão inexata de um conteúdo inessencial”. A tradução fica livre então para perseguir seu verdadeiro objetivo, sua verdadeira fidelidade: a redoação da forma. Segundo Campos, a

³² Em seu livro *Linguística e comunicação*, Roman Jakobson define a função poética da seguinte maneira: “[...] é ainda possível dar ênfase ou ao código ou à mensagem. Esta ênfase na mensagem propriamente dita constitui a chamada função poética.” (JAKOBSON, 2010, p. 14) E ainda: “O pendor (*Einstellung*) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem. Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora.” (JAKOBSON, 2010, p. 127/128)

³³ Informação estética, segundo Bense, “transcende a semântica, no que concerne à ‘imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos’”, e “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”. (CAMPOS, 2013, p. 2/3)

³⁴ Sentença absoluta, segundo Fabri, é aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, a “que não é outra coisa senão o seu próprio instrumento” (CAMPOS, 2013, p. 1).

“radical e subversiva” teoria da tradução de Benjamin fez muito “para desconstruir o dogma da fidelidade ao significado da teoria tradicional do traduzir, para desmistificar o aspecto ingenuamente servil da operação tradutora, para enfatizar, enfim, que a tradução é uma *forma*, regida pela lei de outra *forma* (a da “traduzibilidade” do original, que será tanto maior, quanto mais densamente “engendrado”, “moldado” – *geartet* – for esse original) e cuja relação de fidelidade se exprime através da “redoação” dessa *forma* ou “modo de intencionar”; ou seja, por uma operação estranhante. (CAMPOS, 2013, p. 52)

Resumindo, Haroldo de Campos extrai de Benjamin uma pragmática da tradução. E de Jakobson, Campos retoma, para fortalecer sua reflexão, a ideia da impossibilidade da tradução de poesia, ou melhor, a transformação da impossibilidade em condição de possibilidade. Ou seja, já que não se pode traduzir, que se transponha criativamente, que se recrie. Isso implica, necessariamente, uma “ampliação dos limites das línguas, como agente transformador de ambas as envolvidas no processo” (CAMPOS, 2013, p. XVII), mas principalmente a de chegada.

Para Haroldo de campos, então, tradução diz respeito a buscar “a criação, em outro idioma, de obra esteticamente análoga à original, provinda da possibilidade de transformação de seus elementos” (CAMPOS, 2013, p. XVI), mas preservando sempre as mesmas “peças”, os mesmos mecanismos da máquina de criação.

2.2. As teorias da tradução poética e seu entrecruzamento

2.2.1. Confusões Terminológicas

Em certos momentos, os teóricos escolhidos para este trabalho parecem estar obtendo conclusões contraditórias. Entretanto, o que parece incompatibilidade é muitas vezes apenas incongruência terminológica. Trataremos primeiramente dessa pequena confusão, que se dá entre Antoine Berman e Henri Meschonnic através dos conceitos de *tradutologia* e de *teoria*.

Vimos anteriormente que Antoine Berman dá uma nova significação à palavra *tradutologia*, que já existia antes, mas, segundo ele, constituía monopólio dos metodologistas e comparativistas. Nas mãos de Berman, tradutologia passou a significar “a articulação consciente da experiência da tradução, distinta de qualquer saber objetivante e exterior a ela” (BERMAN, 2007, p. 18). Tradutologia seria então a “reflexão da tradução sobre si mesma a

partir da sua natureza de experiência” (BERMAN, 2007, p. 19), não tendo como objetivo ensinar a tradução, mas sim “desenvolver de maneira transmissível (conceitual) a experiência que a tradução é em sua essência plural” (BERMAN, 2007, p. 24). Ou seja, sua ambição “não é a de estruturar uma teoria geral da tradução”, “ao contrário, ela demonstraria antes que tal teoria não pode existir” (BERMAN, 2007, p. 21), uma vez que o espaço da tradução é “babélico” e recusa totalizações, sendo um espaço *sui generis*, justamente porque o próprio espaço da literatura o é. Ou seja, para Berman, “toda *teoria* da tradução é a teorização da destruição da letra em favor do sentido” (BERMAN, 2007, p. 62).

Meschonnic, por sua vez, propõe o termo “poética” em oposição ao termo tradutologia, uma vez que, segundo ele, tradutologia significa *ciência* da tradução (MESCHONNIC, 2010, p. 3). E a poética é justamente a crítica da ciência toda vez que esta se identifique com o saber. Aliada à noção de poética, Meschonnic coloca a noção de teoria, já de antemão se justificando:

não se pode melhor expor o mal-entendido ao qual nos prestamos, quando queremos uma noção de teoria: ela é compreendida como uma abstração, no sentido pejorativo e vulgar, daquilo que não tem ligação com as realidades (esta é a teoria!), mas ao mesmo tempo normativa. (MESCHONNIC, 2010, p. 10)

Nessa concepção, a teoria seria algo bem próximo da ciência, com normas e saberes rígidos, bem definidos e desconectados da experiência e da natureza plural da tradução. Mas não é isso que busca Meschonnic; então, assim como Berman modifica o conceito de tradutologia, Meschonnic explica o que entende por teoria:

Por teoria (da linguagem), entendo a atividade teórica (não tal ou tal “teoria”), como pesquisa dos funcionamentos, das estratégias, dos propósitos, das noções implícitas sobre a linguagem que mostram e encobrem ao mesmo tempo as práticas. Não o saber, mas a procura do que não se sabe na linguagem. (MESCHONNIC, 2010, p. 12)

Ou seja, ele entende por teoria justamente o que Berman entende por tradutologia: uma reflexão sobre a tradução como experiência, observando suas particularidades e suas necessidades e procedimentos como objetos de estudo, e não como regras a serem seguidas. Por causa do uso dos termos opostos, pode parecer que eles se contradizem, mas a realidade é que buscam a mesma coisa: a rejeição de um cientificismo tradutório que se identifica com o saber, com regras e normas, e a consequente afirmação da tradução como experiência, como

realidade, e não como abstração (até porque é um espaço *sui generis* e as abstrações não seriam aplicáveis indiscriminadamente).

Essa não é a única “confusão” de conceitos que encontramos ao longo dos três textos. Seus autores também provocam uma pequena revolução terminológica envolvendo outros termos, mas sempre em relação às noções tradicionais, e não em relação uns aos outros. Quando Meschonnic e Haroldo de Campos criticam as traduções literais, por exemplo, sabemos que não se referem à noção de literalidade construída e defendida por Berman, e sim à ideia da tradução servil, palavra por palavra.

Os termos “traição” e “fidelidade” também sofrem modificações, não em seus conceitos, mas ao que dizem respeito, ou seja, *ao que* se deve ser fiel ou *o que* se trai. Se na tradução tradicional a fidelidade é devida ao sentido, ao conteúdo, “onde a literalidade ao sentido é penhor da fidelidade, e “traição” é o mesmo que tradução conteudisticamente infiel” (CAMPOS, 2013, p. 69), na proposta de Haroldo de Campos, sempre seguindo Benjamin de perto, isso se modifica: “em vez da ‘fidelidade’ entendida como literalidade servil em função da restituição do sentido, agora a fidelidade estará, antes, numa “redoação da forma” [...] que torna mais dificultosa, precisamente, essa reprodução chã de um sentido superficial” (CAMPOS, 2013, p. 102).

Também para Berman, a partir do momento em que se reconhece a letra, “fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto” (BERMAN, 2007, p. 71), só sendo possível ser verdadeiramente fiel à letra. E para Meschonnic, “a primeira e última traição que a tradução pode cometer contra a literatura é a de lhe roubar aquilo que a faz literatura – sua escritura – pelo próprio ato que a transmite”, ou seja, partir da “misteriosa associação da forma e do sentido no original” e chegar à “mísera dissociação dos dois, para não reter mais que o sentido, na tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. 30).

O próprio termo “tradução” se modifica nas mãos de Haroldo de Campos. Recebe diversos outros nomes, numa reformulação terminológica significativa e condizente com a insatisfação do autor com a ideia convencional de tradução. O processo passa a ser descrito com neologismos, como *recriação*, *transcrição*, *transluciferação*, *transtextualização*, *transparadisação*, *reimaginação*, *transluminação*, etc., todos definidos de acordo com as necessidades do texto literário em questão, e consequentemente de acordo com o procedimento tradutório que esse texto exige (o que, inclusive, se alia à ideia de Berman sobre o espaço da tradução ser um espaço *sui generis*).

Esclarecida essa questão conceitual, voltemos à análise de suas tradutologias, poéticas, teorias, enfim: de suas *reflexões*.

2.2.2. Tradução Tradicional

A primeira crítica facilmente identificável nos três teóricos escolhidos para este trabalho é a crítica ao primado do sentido, de que a tradução precisa se esforçar em ser fiel e, principalmente, que tal fidelidade é devida ao significado, ao conteúdo do texto, sendo descartável a sua materialidade, a sua letra, e conseqüentemente tudo aquilo que faz daquele texto, na língua original, uma obra de literatura. A fidelidade ao sentido, longe de ser a solução ou a melhor maneira de traduzir obras literárias, é na verdade prejudicial à especificidade dessas obras, que, como já vimos, são construídas *por* e *em* sua materialidade.

Entender o sentido como algo extraível e essencial, e a letra como algo descartável e subalterno, é desconhecer o funcionamento do texto de literatura em questão e esquecer que ele é feito de discurso, e não simplesmente de língua, e é negligenciar seus movimentos e sua potência. É necessário então procurar alternativas, outros modos de traduzir, confrontando a tradução e propondo novos princípios e critérios que sejam mais adequados ao tipo de texto literário de que estamos tratando, justamente um tipo de texto que se constrói sobre certas particularidades e não sobre outras, das quais a tradução tradicional poderia dar conta. Ou seja, trata-se simplesmente de adequar certa teoria da tradução a certa ideia de literatura, para evitar que esta literatura seja desestruturada, apagada ou anulada por uma tradução que esteja harmonizada com outros valores e não leve em conta suas especificidades.

Haroldo de Campos afirma que a noção tradicional de tradução consiste em uma atividade neutralizadora: “trata-se de rasurar a forma significativa – suprimir o corpo – para dela extrair um presuntivo ‘conteúdo’, uma assim desincorporada ou desencorpada ‘mensagem referencial’” (CAMPOS, 2013, p. 105). Na esteira de Benjamin, o autor afirma que há “uma determinada dimensão de significância inerente a certas obras de arte” (CAMPOS, 2013, p. 96), e que, para captá-la, o tradutor deve optar por uma forma de tradução muito mais voltada para a “redoação da forma”, até ao estranhamento, em vez de se submeter ao critério tradicional de tradução como restituição do sentido (CAMPOS, 2013, p. 96), porque, como fica claro, o sentido, a mensagem, não é o essencial da obra literária. O

essencial seria “o sistema de signos em que está incorporada a mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 2013, p. 181).

E o que é a “figura canônica da tradução”, identificada por Berman, senão uma “atividade neutralizadora”? A tradução hipertextual, quando levada ao seu máximo, neutraliza a expressividade do original, uma vez que reproduz apenas alguns traços estilísticos escolhidos como principais e característicos do autor, ou seja, somente o que é facilmente reconhecível é mantido. A tradução platônica neutraliza a materialidade do texto ao crer que o sentido é essencial e é destacável da letra sem maiores prejuízos. A tradução etnocêntrica neutraliza de maneira mais bruta: naturaliza o que é alheio, aclimata a “planta estrangeira”, apaga o Outro, disfarça qualquer estranhamento, acaba com qualquer identidade. A tradução regida por esses princípios é uma tradução iconoclasta, desfaz a relação *sui generis* estabelecida entre a letra e o sentido. Tudo isso em função da “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”, nas palavras de Walter Benjamin.

Meschonnic também identifica neutralização na tradução tradicional. Em suas palavras, “a tradução apaga duplamente: apaga uma poética do pensamento, apaga seu próprio apagamento. A tradução é então uma amnésia coletiva. Uma desescrição. Uma desistoricização” (MESCHONNIC, 2010, p. XXVI). Ou seja, a tradução tradicional renega a reflexão sobre a poética do texto, realiza sua atividade neutralizadora e ainda disfarça este procedimento, de maneira a parecer que a tradução foi escrita na língua de chegada, tão natural ela se mostra. Essa naturalização tem a consequência clara – e sempre valorizada pela tradução tradicional – do apagamento do tradutor. É como se ele não existisse, como se fosse apenas um instrumento, um aparelho, um não-sujeito. Para Meschonnic, “o apagamento do tradutor só tem uma visada: dar a impressão de que a tradução não é uma tradução, oferecer a ilusão do natural. Ficam por apagar todas as particularidades que pertencem a um outro modo de significar, apagar as distâncias, de tempo, de língua, de cultura” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIV).

2.2.3. O Intraduzível

De acordo com Roman Jakobson em *Linguística e Comunicação*, “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma

deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios” (JAKOBSON, 2010, p. 67). Ou seja, mesmo que seja necessário usar mais de uma palavra, qualquer experiência cognitiva pode ser transposta em outra língua – ou mesmo outro sistema semiótico.

Um exemplo interessante é o da artista britânica Marija Tiurina³⁵, que realizou uma série de ilustrações representando palavras sem equivalência em outras línguas, acompanhadas de explicações em inglês sobre o significado da expressão. Alguns exemplos são “cafuné”, do português brasileiro, que significa “the act of tenderly running fingers through someone’s hair” (“o ato de carinhosamente passar os dedos pelos cabelos de alguém”); “gufra”, do árabe, “the amount of water that can be held in a hand” (“o tanto de água que cabe em uma mão”); “duende”, do espanhol, “the mysterious power that a work of art has to deeply move a person” (“o misterioso poder que uma obra de arte tem de tocar profundamente uma pessoa”). Ou seja, utilizando recursos da cognição, conseguimos explicar exatamente o que a palavra quer dizer, seu significado é sempre traduzível. O que não conseguimos é encontrar uma única palavra que represente esse conceito em outras línguas.

A intraduzibilidade, então, diz respeito à materialidade da expressão, na maioria das vezes, podendo haver duas possibilidades: 1. quando uma palavra exprime uma referência cultural muito específica, experiência ou costume não existente em outras culturas. Viria daí então nossa resistência em contemplar o Outro na tradução? 2. Quando a materialidade da palavra é tão ou mais representativa e significativa que seu sentido, sua referência. O que nos leva diretamente à questão da linguagem poética que, segundo Jakobson, é por sua vez intraduzível porque, nesses casos, “as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto” (JAKOBSON, 2010, p. 72).

É o que observa Berman, ao problematizar o conceito de intraduzibilidade como pertencente a um sistema de valorização da literatura, especialmente da poesia. Dizer que poesia é intraduzível significa duas coisas: que ela de fato não *pode* ser traduzida, por causa da relação *sui generis* que se institui entre o “som” e o “sentido”, sendo uma dessas instâncias necessariamente destruídas na tentativa de tradução, ou que ela não *deve* ser traduzida, porque “sua intraduzibilidade (assim como sua intangibilidade) constitui sua verdade e seu valor” (BERMAN, 2007, p. 40). Ou seja, dizer que um poema é intraduzível equivaleria a dizer que é um verdadeiro poema.

³⁵ Trabalho de ilustrações em *digital art*, disponível em: <<http://marijatiurina.com/?portfolio=untranslatable-words>>. Último acesso: 21 janeiro 2016.

Meschonnic também se refere ao som ao discutir intraduzibilidade. O autor reconhece o óbvio: ao mudar de língua, muda-se de fonologia, por mais parecidas que sejam as línguas de partida e de chegada. Isso se torna importante a partir do momento em que o texto “faz de sua fonologia valores de discurso e não apenas valores da língua” (MESCHONNIC, 2010, p. 31). Os valores da língua são “perdidos de antemão” na tradução, mas os valores do discurso podem permanecer através do que “o discurso de chegada pode produzir por seus próprios meios, por transformação. Série prosódica para série prosódica, uma outra.” (MESCHONNIC, 2010, p. 31)

O que nos leva de volta a Jakobson: se a poesia é intraduzível, a única maneira de passá-la para outra língua é através da “transposição criativa”, seja ela interlingual, intralingual (de uma forma poética a outra) ou intersemiótica. Ou, nas palavras de Haroldo de Campos, *recriação, transcrição*. Para este autor, os textos intraduzíveis seriam na verdade uma “matriz aberta”: “quanto mais ‘intraduzível’ referencialmente, mais ‘transcriável’ poeticamente” (CAMPOS, 2013, p. 135). Ou seja: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2013, p. 5). Ao descrever o procedimento de Jakobson ao declarar a intraduzibilidade da poesia e, portanto, a abertura para a transposição criativa, Haroldo de Campos acaba descrevendo também o próprio procedimento: “transforma a impossibilidade em condição de possibilidade, justamente para efeito de balizar o campo operatório de uma poética” (CAMPOS, 2013, p. 92). Nesse procedimento, “o limite da tradução criativa é um deslimite” (CAMPOS, 2013, p. 135), justamente porque, de fronteira fechada, ele é transformado em abertura.

Enquanto Haroldo de Campos afirma a dificuldade da tradução de poesia e a utiliza como catapulta para a validação da transcrição, Henri Meschonnic nega a existência de tal dificuldade: “traduzir a poética não é mais difícil. É somente uma relação com a linguagem que não se limita à filologia, à língua. Ela não se opõe ao saber. Ela impõe um outro saber. Ela mostra que não basta o saber da língua” (MESCHONNIC, 2010, p. 47).

No fim das contas, exaltando ou negando a dificuldade, os dois teóricos afirmam o mesmo: é necessária uma abordagem diferente na tradução de textos poéticos, e essa abordagem deve dizer respeito à materialidade do texto, ao seu sistema, sua prosódia, seu ritmo, ou o que quer que o texto transforme de “valores da língua” em “valores do discurso”. E chegam à mesma conclusão: textos criativos, poesias, textos poéticos são “o que há de mais traduzível”.

2.2.4. A letra

Um dos aspectos que Antoine Berman identifica na “figura canônica” da tradução é que ela é platônica, o que significa que ela tem como pressuposto a possibilidade de separação, sem maiores danos, entre a “forma” e o “conteúdo” de um texto. Não que Platão tenha discutido tradução, mas foi ele quem instituiu de maneira contundente o corte entre “sensível” e “inteligível”, entre “corpo” e “alma”. Segundo Berman, “aplicadas às obras, a cesura platônica sanciona um certo tipo de ‘traslação’, a do ‘sentido’ considerado como um ser em si, como uma pura idealidade, como um certo ‘invariante’ que a tradução faz passar de uma língua a outra deixando de lado sua casca sensível, seu ‘corpo’” (BERMAN, 2007, p. 32).

Para mostrar o quanto essa postura é prejudicial à tradução de literatura, Berman utiliza o conceito de “letra”, que, não se confundindo com “palavra”, é a junção do corpo e da alma do texto, a “adesão obstinada” do texto ao seu sentido, algo pertencente à especificidade literária. Sendo essencialmente um trabalho especial com a linguagem, é impossível – no mínimo insensato – presumir que esse trabalho esteja em segundo plano no texto e que sua única função seja transmitir uma mensagem, um conteúdo, transmissível também em outras línguas – outras cascas, outros corpos – da mesma maneira.

Muito ao contrário, o corpo *é* a mensagem, uma vez que se prende de maneira irreduzível ao seu “conteúdo”. A separação, “concebida como um dado imediato da linguagem, [...] entre o sentido e a forma” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIX), é na literatura uma ilusão, uma “esquizofrenia do traduzir”, um “pseudorealismo [que] ordena traduzir o sentido sozinho – quando na verdade nunca está só. Ele dirige a ilusão do natural – a tradução que apaga. Ela acomoda a poesia e o ato literário, em geral, à noção de forma como resíduo daquilo que se acredita ser o sentido” (MESCHONNIC, 2010, p. XXX).

Haroldo de Campos apresenta ideias muito semelhantes quanto ao que chama de “signo estético”, constituinte da linguagem literária, sendo uma “entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual (CAMPOS, 2013, p. 18). E esse “suporte físico diz respeito à iconicidade, à fisicalidade, às “propriedades do significante”. Haroldo afirma, inclusive, que a noção de intraduzível vem justamente da desilusão da separação, uma vez que “quando o corpo prima sobre o presumido ‘conteúdo’ e este, obsessivo, possessivo,

não se deixa desencarnar qual um efeito de imantação que não se desapega do metal a que afeta, então dizemos que [...] estamos diante do ‘não-traditável’” (CAMPOS, 2013, p. 105).

De acordo com o autor, existe um “intracódigo que opera na poesia de todas as línguas como um ‘universal poético’”, ou seja, uma especificidade literária, que consiste no “espaço operatório da função poética de Jakobson, “a função que se volta para a materialidade do signo, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto as formas de expressão (aspectos fônicos e rítmico-prosódicos) como a forma do conteúdo (aspectos morfossintáticos e retórico-tropológicos)” (CAMPOS, 2013, p. 133).

Combater essa “armadilha do binário” é também tarefa da Poética de Meschonnic, que afirma que forma e conteúdo são “os dois termos inseparáveis de uma mesma relação”, e crer que são separáveis é ter a palavra como unidade, dentro dos limites da língua, o que nos leva à noção de fidelidade tradicional, de exatidão. Mas “a exatidão é uma noção de filologia, não de poética. Na medida em que é questão de um saber, a exatidão é a polidez do sentido” (MESCHONNIC, 2010, p. XXVII). Além disso, para Meschonnic, a unidade não é a palavra, mas o discurso e todo o seu sistema. É da ordem do contínuo – ritmo, prosódia – e não do descontínuo.

Podem parecer distantes, mas os conceitos de “discurso” e de “letra” são na verdade bem próximos. A letra, segundo Berman, “são todas as dimensões às quais o sistema de deformações atinge” (BERMAN, 2007, p. 62). Vejamos então algumas tendências deformadoras. A *racionalização* destrói a organização das sentenças no original, sua “estrutura de arborescências”, rearranjando-as de acordo com a noção de um discurso claro, inteligível. A *clarificação* destrói a significância do texto ao esclarecer seus pontos obscuros. A *homogeneização* torna uniformes os diferentes discursos presentes no texto, unifica “em todos os planos o tecido do original” (BERMAN, 2007, p. 55). O *alongamento* aumenta a massa bruta do texto, sem contudo acrescentar nenhuma significância, através da adição de palavras majoritariamente desnecessárias, que não estão no original. A *destruição das redes significantes*, redes onde determinados significantes-chave se correspondem e se encadeiam, ocorre quando esses significantes são substituídos por outros e deixam de se corresponder de maneira expressiva com outros significantes constituintes da rede do original, anulando-a. A *destruição dos ritmos*, como está claro, transtorna a cadência – e portanto a significância – do texto, e isso ocorre não apenas através da modificação da pontuação, mas também como consequência das outras tendências – que sempre se confundem e complementam –, pois elas reorganizam, explicam, homogeneizam, alongam, diluem o texto. Ou seja, se a letra é tudo o

que o sistema de deformações ameaça, a letra é: a organização das sentenças e do discurso, as redes de significantes que se ligam, o ritmo, a prosódia.

E o discurso de Henri Meschonnic não é exatamente isso? Ritmo, sistema, prosódia, oralidade, fisicalidade? É uma “atividade dos sujeitos” que “não separa, na linguagem, o corpo e o sentido”, mas preza por uma “oralidade, uma corporeidade, uma sociabilidade da linguagem e de um discurso como sistema [...] no sentido de Saussure, de um conjunto de diferenciais internos” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXI). Ou seja, Meschonnic nos chama atenção para “a questão do conjunto, a da coerência interna do texto, de sua oralidade, de sua poética como ciência do discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. LXIV). Dito de outro modo: a letra.

2.2.5. Pensamento sobre a tradução de textos literários

Tradução de “textos criativos” será sempre, então, recriação, transcrição, transposição criativa. E o que é a transcrição de um texto a não ser um processo de escrita? Meschonnic afirma que a revalorização da tradução implica que ela seja uma escrita para que não seja uma impostura.

Este é um ponto delicado que devemos esclarecer para não cairmos na ideia errônea de que a tradução deve ser, por exemplo, como as *belles infidèles*, reescritas acríticas focadas em sua maioria no sentido da obra, ou como as traduções hipertextuais para as quais Antoine Berman nos chama atenção, que são textos gerados por imitação e baseados na captação do sentido e na cópia de certos traços estilísticos do autor original.

O processo de escrita de que falamos aqui tem outros procedimentos, outros critérios e outros objetivos: diz respeito a manter o sistema do texto, ou seja: “uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIV). Isso se realiza a partir da consciência de que o texto literário não é uma “realidade imóvel, estática, imutável que deve ser reproduzida”, mas também não é um “simples substrato que deve ser modificado e embelecido num modo hipertextual” (BERMAN, 2007, p. 81). A tradução deve ser a reativação de um “combate entre duas dimensões fundamentais” (BERMAN, 2007, p. 81), em que o “caráter conclusivo da

obra fica provisoriamente suspenso e o fazer reabre seu processo, refaz-se na dimensão nova da língua do tradutor” (CAMPOS, 2013, p. 81).

Ou seja, o que a tradução deve realizar é a reativação do processo do fazer, a “substituição de um complexo decifrar para um novo e complexo cifrar” (CAMPOS, 2013, p. 24). A noção de “máquina de criação” de Haroldo de Campos pode, novamente, explicar bem do que se trata: desmontar e remontar os mecanismos do processo criativo, utilizando as mesmas “peças”, resultando em um produto autônomo, porém recíproco, e “cristalizado em um mesmo sistema”. Ainda de acordo com Haroldo de Campos, o tradutor traduz “não o poema (seu ‘conteúdo’ aparente, mas o *modus operandi* da ‘função poética’ no poema, [...] aquilo que no poema é ‘linguagem’, não meramente ‘língua’” (CAMPOS, 2013, p. 102).

Escrever “não se faz pela língua como se ela fosse materna, dada”, escrever é ir “rumo à língua” (MESCHONNIC, 2010, p. 269). Ou seja, na concepção literária de Meschonnic, escrever não se trata de simplesmente utilizar os valores pré-concebidos e dados de antemão da língua, mas “inventar seu discurso”. E traduzir deve aceitar o mesmo risco, sob pena de tornar-se mero decalque, e aí “a enunciação não é mais do que o enunciado, em lugar do ritmo não há mais que sentido” (MESCHONNIC, 2010, p. 270), e então a tradução é uma simples “aplicação, de boa ou má consciência (a honestidade, a fidelidade, a transparência)” (MESCHONNIC, 2010, p. 269).

Quando corre o mesmo risco do escrever, a tradução é uma “poética experimental”, é um “terreno de experimentação de linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. XIX), é, resumindo, experiência. Experiência “das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua” (BERMAN, 2007, p. 18), é uma “vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (CAMPOS, 2013, p. 14).

Essa experiência, é claro, não pode se realizar sem a participação do tradutor, ou com seu apagamento. Muito ao contrário: o procedimento de apreender e recriar o “sentido literário” das obras “pede o compromisso máximo de um sujeito específico” (MESCHONNIC, 2010, p. LXII), de forma que o sujeito do traduzir seja também o sujeito do poema. E, ainda segundo Meschonnic, “quanto mais o tradutor se inscreve como sujeito na tradução, mais, paradoxalmente, traduzir pode continuar o texto. Quer dizer, em um outro tempo e uma outra língua, dele fazer um texto. Poética pela poética.” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIV)

Pode parecer absurda a defesa veemente do tradutor como sujeito de sua tradução, principalmente após tanto tempo de pensamento tradicional de naturalização da tradução e de apagamento do tradutor como critérios indispensáveis a uma boa tradução, ou melhor, à “figura canônica da tradução”: hipertextual, etnocêntrica e platônica. Porém, “a fidelidade como apagamento do tradutor não é fidelidade ao texto, mas ao signo” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIII), ou seja, a fidelidade que apaga o sujeito da tradução é uma fidelidade destinada tão somente ao significado, ao léxico, numa lógica em que, se os significados são facilmente intercambiáveis, se os sentidos são facilmente transmissíveis, a interferência de um sujeito não seria necessária. E há também outra questão, ainda mais importante: toda tradução é necessariamente realização de um sujeito, e o fato deste querer se esconder é a própria manifestação de sua presença e, principalmente, do seu pensamento sobre a linguagem. A inserção da literatura como algo da ordem do discurso, e não da língua, liberta o tradutor de seu lugar de falso apagamento e de falsa modéstia, porque “o discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física” (MESCHONNIC, 2010, p. 16).

De acordo com Meschonnic, “traduzir é inevitavelmente confrontado com um pensamento da literatura, um pensamento da linguagem. Basta que esse pensamento falhe e não é mais a tradução aquilo que se vê, mas essa falha” (MESCHONNIC, 2010, p. XXVIII/XXIX). E, necessariamente, traduzir implica aplicar uma teoria do discurso, e conforme o procedimento e tradução, descobre-se a teoria da literatura que se põe em ação. Se isto é verdade, o apagamento do tradutor sempre foi uma lenda, uma ilusão de ótica, pois esse apagamento é na verdade abertamente revelador das convicções teóricas desse sujeito com relação à linguagem e à literatura.

Devemos então, em vez de tentar esconder esse pensamento da linguagem – como a criança que cobre o rosto e pensa estar invisível –, utilizar o espaço da tradução como um aliado da teoria da literatura, ou, como quer Haroldo de Campos, “o capítulo por excelência da teoria literária” (CAMPOS, 2013, p. 135). Pois, segundo Berman, “a tradução pode passar perfeitamente sem teoria, mas não sem pensamento” (BERMAN, 2007, p. 19), no sentido de que a tradução, enquanto experiência, é reflexão, e essa reflexão vai muito além de uma “descrição impressionista dos processos subjetivos” (BERMAN, 2007, p. 18) ou de uma metodologia. Trata-se, na verdade, de uma postura crítica, que analisa em vez de simplesmente observar, mas “não transforma a análise em um conjunto de regras” (BERMAN, 2007, p. 19).

Ou seja, não é uma ciência, “em nenhum dos sentidos da palavra ciência. Porque precisamente ela é uma teoria crítica, crítica da ciência cada vez que aquela se identifica com o saber”, com a teoria tradicional. Mas é uma teoria crítica no sentido em que ela se encontra como “teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade” (MESCHONNIC, 2010, p. 5).

A postura crítica, a “analítica da tradução” de que fala Berman, diz respeito à teoria do processo tradutório, como crítica do etnocentrismo, hipertextualismo e platonismo da “figura canônica” da tradução. Assim como a Poética, de que fala Meschonnic, é a crítica da “teoria do signo e de seu paradigma dualista não somente linguístico, mas filosófico, teológico, social e político” (MESCHONNIC, 2010, p. 5). Mas Haroldo de Campos, por sua vez, encara como crítico o próprio ato de tradução, que não é um processo neutro, indiferente, mas “supõe uma escolha, orienta-se por um “projeto de leitura” (CAMPOS, 2013, p. 136). Importante ressaltar, entretanto, que esse “projeto de *leitura*” não diz respeito a uma *interpretação* do texto original, porque a interpretação é da ordem do sentido, do significado. O traduzir da concepção tradicional, é, segundo Meschonnic:

diluído analogicamente na história da interpretação. O que tem por efeito instalar esta banalidade especiosa ou ao menos insuficiente de que para compreender é preciso interpretar e para traduzir é preciso antes de tudo ter compreendido. Logo, a tradução é necessariamente uma interpretação. Há que sacudir essa verdade muito bem estabelecida, não para esperar fazê-la cair, mas ao menos fazê-la entregar o que ela contém e não mostra. (MESCHONNIC, 2010, p. 17)

Ou seja, a pesquisa do tradutor não deve se guiar somente pela compreensão de seus significados lexicais, na busca de um sentido que se destaque (tanto que se desprenda quanto que se sobressaia) e seja transferível. O que esse procedimento “contém e não mostra” é uma “essencialização generalizada do sentido”, um “primado fenomenológico da língua” (MESCHONNIC, 2010, p. 17), que exclui ritmo, exclui poética, exclui sistemas de discurso e tudo aquilo que é importante num projeto literário que se assenta em sua materialidade.

Ainda segundo o autor, “o texto é portador e levado. A interpretação, somente levada. A boa tradução deve fazer, e não somente dizer. Deve, como o texto, ser portadora e levada” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIX). Sendo assim, este “projeto de leitura” de que fala Haroldo de Campos se refere à abordagem e ao pensamento da linguagem utilizado no processo de desmontagem e remontagem da máquina de criação, ou seja, da leitura crítica e da transcrição desse texto, encontrando sua materialidade significativa e essencial, sua maneira

de funcionar e significar poeticamente, e reconstruindo-a na tradução. É a “chance de uma decapagem do texto, para achar o concreto de sua força” (MESCHONNIC, 2010, p. 23).

Voltando à análise crítica, ela está longe de ser reprimível, é antes algo natural e inerente do processo tradutório, e, ainda mais importante, algo que deve ser feito com desvelo. Novamente a ideia da máquina de criação se mostra elucidativa: é necessário entender o funcionamento da obra, desmontar e analisar seus mecanismos, é necessária uma “vivissecação implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica” (CAMPOS, 2013, p. 14), ou seja, a tradução pode ser considerada uma interpretação somente na medida em que supõe identificação, análise e exame profundo das maneiras com as quais o texto se constrói, dos mecanismos através dos quais ele funciona, e as condições de sua poeticidade e significância, de que sua materialidade é parte essencial.

2.2.6. O estranhamento

Berman afirma que é necessária uma “educação à estranheza”, que nos leve a “acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo” (BERMAN, 2007, p. 68). Nas palavras de Meschonnic, essa educação à estranheza seria o reconhecimento de que “a identidade não se opõe mais à alteridade, mas chega a ela mesma pela alteridade” (MESCHONNIC, 2010, p. XLIII).

Ao defender a presença do sujeito na tradução, outro equívoco devemos então evitar, cuja consequência é a mesma da negação desse sujeito: a naturalização da tradução, ou, para melhor explicar, o etnocentrismo na tradução. Defender que a tradução seja um processo de análise crítica, de escrita e de criação não significa defender a aniquilação do Outro – já tão anulado na tradução tradicional. Isso porque esse processo de escrita e de criação, deve acontecer não através do apagamento da língua de partida, mas através da flexibilização da língua de chegada, justamente para que ela seja um “albergue do longínquo”, para que ela acolha o Estrangeiro.

Ou seja, traduzir não se trata mais de procurar equivalentes, o que seria a tentativa de estabelecer um sentido invariante, destacável e, principalmente, universal: algo da natureza de

uma essência, de uma alma, que pudesse ser transmitida exatamente da mesma maneira por diversos corpos. Não é necessário dizer que isso anularia qualquer alteridade, e até mesmo qualquer identidade. Em vez disso, a tradução significa, agora, “levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza, sacrificando deliberadamente sua ‘poética’³⁶ própria” (BERMAN, 2007, p. 39).

Haroldo de Campos é ainda mais radical. Para ele, a tradução deve ser feita “através do estranhamento disruptor do sentido comum, através da literalidade ao “tom” e à forma, no seu extremo à sintaxe, para ampliar as fronteiras de seu idioma ao impacto da língua estrangeira” (CAMPOS, 2013, p. 73). Ainda segundo o autor, a análise crítica do original deve servir para perseguir, descobrir uma “interlíngua” oculta “por sob o conteúdo manifesto” do texto, para “fazê-la ressoar – até o excesso do desacorde e da transgressão na latitude assim extraterritorializada de sua própria língua” (CAMPOS, 2013, p. 7). O que Meschonnic resume muito bem: “a tradução deve infringir a língua para reter os valores do discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 146).

Desse modo, não se trata, absolutamente, da defesa da naturalização da tradução, do etnocentrismo ou da valorização da cultura do sujeito da tradução em detrimento da cultura do texto original. Trata-se, simplesmente, do reconhecimento da importância de um sujeito situado, comprometido com tal processo de crítica e de escrita, “para que haja a invenção recíproca de um texto e do tradutor como sujeito por essa atividade” (MESCHONNIC, 2010, p. LXII).

2.2.7. O “Projeto Ético”

A partir dessas reflexões, o que se pretende aqui é resumir as diretrizes para uma boa tradução de um texto literário. Diretrizes, não regras ou métodos, como os três autores deixam bem claro. Cada um nomeia suas diretrizes diferentemente. Haroldo de Campos constrói uma “pragmática” do traduzir, extraída de sua própria prática de tradutor e indiretamente corroborada por teóricos como Roman Jakobson e Walter Benjamin. Berman fala em

³⁶ Lembrando que o termo “poética” não é usado por Berman com a mesma acepção de Meschonnic, mas para designar os costumes e regras daquela língua.

“trabalho sobre a letra” e em “projeto ético” da tradução. E Henri Meschonnic fala em “Poética”.

Para Haroldo de Campos,

pedagogicamente, o procedimento do poeta-tradutor (ou tradutor-poeta) seria o seguinte: descobrir (desocultar), por uma ‘operação metalinguística’ voltada sobre o plano formal (da expressão ou do conteúdo), qual o código de “formas significantes” de que o poema representa a mensagem ou realização *ad hoc* (qual equação de equivalência, de comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir o seu sintagma); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in casu*, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (paramorfismo, com a ideia de paralelismo, [...] seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de ‘igualdade’ na transformação, contida no prefixo grego *iso-*). (CAMPOS, 2013, p. 93)

Ou seja, justamente a transcrição, a desmontagem e remontagem da máquina de criação, a tradução como atividade crítica, de vivissecção do texto e de sua recriação através da utilização de valores poéticos semelhantes, resultando num produto paramórfico.

O “trabalho sobre a letra” de Berman seria “nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes” (BERMAN, 2007, p. 16), o que faz parte do “projeto ético” da tradução. Para evitar repetir a “figura canônica”, a tradução deve ser *poética* em vez de *hipertextual*, ou seja, deve respeitar a letra do texto original, e não destruí-la ou desprezá-la, ou achar que é suficiente reproduzir indiscriminadamente certos traços estilísticos destacados do autor. Em vez de *platônica*, a tradução deve ser *pensante*, ou seja, deve recusar a ideia tão bem inculcada de separação entre forma e conteúdo, corpo e alma, e, principalmente, deve ser reflexiva, se afastando assim dos métodos pré-concebidos e das “descrições impressionistas” de traduções. Deve ser também *ética* em vez de *etnocêntrica*, o que significa abster-se de naturalizar o texto, de privilegiar o leitor, de trazer o texto à sua própria cultura, e que deve, ao contrário, acolher o Outro, promover o estranhamento, ser “o albergue do longínquo”.

Essa tripla dimensão (ética, poética e pensante) é o que o tradutor deve perseguir, sempre no propósito de conservar a letra. E, claro, contornar a figura canônica da tradução significa evitar as tendências deformadoras (embora Berman nos alerte de que as tendências fazem parte do processo tradutório, mas que devemos evitá-las sempre a fim de diminuir os danos que causam).

Henri Meschonnic, por sua vez, nos ensina a prezar pela Poética, que “tem um papel crítico, contra as resistências que tendem a manter o saber tradicional: cuidar para que essa

comunicação³⁷ não passe pelo todo da linguagem: vigiar para que a língua não faça esquecer o discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. XXI). Traduzir de acordo com a Poética é, no fim das contas, utilizar “um nominalismo das obras, dos discursos, não das palavras” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXI), é traduzir com respeito ao sistema do texto, ao seu discurso, ao seu ritmo, sua prosódia. E a boa tradução é aquela que, “em relação com a poética do texto inventa sua própria poética, e que substitui as soluções da língua por problemas do discurso, até inventar um problema novo, como a obra o inventa; uma tradução que, tendo o texto por unidade, guarda a alteridade como alteridade” (MESCHONNIC, 2010, p. 75).

Apesar de cada um dos teóricos designar suas “soluções” por um nome diferente, é fácil perceber que eles têm propostas parecidas, que levam a tradução ao patamar de atividade reflexiva, uma experiência que não carece de metodologias caducas, que não se preocupa mais em ser simples instrumento de um conteúdo, mas que, ao contrário, revoluciona o conceito de fidelidade, que se alia claramente a um pensamento sobre a linguagem, que se preocupa em desvendar a especificidade literária de cada texto, em desvelar seu sistema, em descobrir quais são seus “valores de discurso”, suas maneiras de funcionar e de se construir poeticamente e, claro, se preocupa em respeitar todas essas instâncias durante o processo tradutório. E é a partir dessas ideias que construiremos nossos critérios para a análise de *La Maison de la Mémoire*.

³⁷ “A tradução, desde sempre, tem um lugar maior como meio de contato entre culturas. A comunicação aí consiste em fazer passar um enunciado de uma língua para outra” (MESCHONNIC, 2010, p. XXI).

Capítulo 3: Alçapões da casa da memória: cotejo

Uma vez estabelecidas as vias teóricas pelas quais passarão a análise da tradução proposta para este trabalho, neste capítulo nos dedicaremos enfim ao cotejo entre *Lavoura Arcaica* e *La Maison de La Mémoire*. As teorias da tradução em questão nos permitem, neste caso, enxergar o ato tradutório como atividade crítica, o que não só justifica o cotejo proposto como dignifica ainda mais a tradução, uma vez que é através dela – de suas faltas e excessos, de seus “erros” e “acertos”, enfim, de suas escolhas –, que conseguimos ressaltar características importantes, essenciais mesmo, na obra original, características que de outra maneira poderiam ficar esmaecidas e até invisíveis. São elas, especialmente, a questão do ritmo impresso pela pontuação e a linguagem metafórica, como já vimos no primeiro capítulo e retomaremos agora. O principal método de cotejo utilizado foi a gravação da leitura do romance original em voz alta, com indicações de pontuação e estrutura, ouvida simultaneamente à leitura “mental” do texto impresso da tradução, o que auxiliou na comparação detalhada e na descoberta da importância das rimas, aliterações, assonâncias, do ritmo e demais recursos sonoros e imagéticos da obra original.

É importante lembrar, antes de começarmos, que não se trata de um julgamento da tradução de Alice Raillard, mas da utilização de sua tradução enquanto instrumento de reflexão sobre as especificidades literárias do nosso objeto, tradução que nos dá a ver, através de suas escolhas, de seus ganhos e principalmente de suas perdas, que certas características do texto original são essenciais à sua poética, e que negligenciar esses elementos é prejudicial à obra.

Para isso, as reflexões de Henri Meschonnic, Haroldo de Campos e Antoine Berman são os crivos, e as ferramentas através das quais empreenderemos esse cotejo, tendo sempre em mente que, para eles, a tradução é um espaço privilegiado de reflexão teórica acerca do que constitui a poeticidade das obras literárias, sempre buscando ressaltar um “algo a mais” da literatura, chamado às vezes de “letra”, às vezes de “ritmo” e outras nomenclaturas, mas sempre se distanciando do primado do sentido enquanto principal (ou único) elemento constitutivo de um texto. Afinal, em uma obra de literatura, especialmente contemporânea, muitas vezes o *que* é contado não importa tanto quanto o *como*.

Além disso, os três teóricos ressaltam a importância de um pensamento da tradução em seu próprio ato, enquanto experiência, e a noção de que o ato literário é *sui generis*, assim

como devem ser suas traduções. Ou seja, propondo-se a realizar uma tradução, muito mais eficaz – e “justo” – que se pautar em metodologias “impessoais” e pré-estabelecidas é, antes de tudo, *ler* o texto. Karen Sotelino, discorrendo sobre a tradução de *Lavoura Arcaica* para o inglês, afirma que “a tradução apresentou dificuldades, desafios e gratificações similares à leitura do romance”³⁸ (SOTELINO, 2002, p. 531). E, aqui, ler não quer dizer assimilar sua “história”, mas compreender o texto enquanto obra, enquanto todo, e determinar quais características – sejam elas culturais, linguísticas, fonológicas, rítmicas, de enredo ou de qualquer outra natureza – são essenciais e não devem ser negligenciadas na tradução. Ou seja, uma vez que o romance é um exercício de criação no qual o peso da materialidade, da letra, é fundamental, sua tradução deve levar em conta tal traço, e realizar o mesmo exercício.

Estamos falando novamente da máquina de criação de Haroldo de Campos. O tradutor precisa estudar a obra a fundo, entender de que maneiras e com quais recursos ela se constrói e funciona, perscrutar seus mecanismos, desmontá-la, para então remontá-la na tradução. Traduzir é então uma “poética experimental”, que no caso de *Lavoura Arcaica*, deve girar em torno de seus mecanismos de poeticidade, principalmente os recursos sonoros, como rimas e aliterações, o ritmo como produtor de sentido e a linguagem metafórica e polissêmica, características que já apresentamos no primeiro capítulo e agora analisaremos em cotejo com a tradução. Essa leitura do romance enquanto prosa poética na qual a poética é o dado fundamental é o que nos permite tecer as considerações críticas a respeito da tradução, assim como foi a leitura da tradução que tornou mais sensível a poeticidade essencial do texto de Nassar: uma via de mão dupla.

3.1. O título

É necessário, antes de adentrar nos aspectos do romance, chamar atenção para a importância do próprio título. Que “*Lavoura Arcaica*” seja desafiador no que diz respeito à tradução, não há dúvidas – geralmente os bons títulos o são. Piers Armstrong, citado por Karen Sotelino em artigo sobre a (sua própria) tradução de *Lavoura Arcaica* para o inglês, “se

³⁸ “The translation presented similar difficulties, challenges and rewards as reading the novel does.”

referiu ao desafio do tradutor de transmitir o ‘maior e mais global nível, o do título e sua relação com o tema do livro’³⁹ (SOTELINO, 2002, p. 525).

Havendo em francês as palavras *labourage* e *archaïque*, podemos nos perguntar por que Alice Raillard escolheu “la maison de la mémoire”, “a casa da memória”, como título para sua tradução do romance.

Começemos a reflexão pelo termo *arcaica*. Segundo André Luis Rodrigues, em seu texto *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*:

O arcaico do título do romance vem de fato do grego *arkhé* (do começo, antigo), que possui a mesma raiz do verbo *arkhō* (ser o primeiro; ir à cabeça, mostrar o caminho, guiar; comandar, ser chefe) e da qual se formaram em grego as palavras *arkhontós* (comandante, governante) e *patriarkhēs* (autor, chefe de família), da qual em português teremos patriarca (pai e chefe, comandante; pai e o que vem à frente, que mostra o caminho). Entre outras coisas, esse arcaico pode remeter à estrutura fechada dessa família que, como já vimos, procura – na figura do *patriarkhēs* – de todas as maneiras evitar o contato com o mundo que a cerca. (RODRIGUES, 2006, p. 54)

O termo *arcaica* do título pode ser considerado representante dos valores do patriarca, sempre empenhado em fazer perdurar os valores dos “textos dos antigos”. Dessa forma, o termo, que tem um sentido óbvio de antiguidade e obsolescência, traz em si, através do contexto do romance, também o sentido de permanência e manutenção, uma vez que a estrutura patriarcal, familiar e religiosa é mantida pelo pai através de um esforço diário de doutrinação. Segundo Marilena Chauí, citada por Rodrigues:

A *arkhé* é o que vem e está antes de tudo, no começo e no fim de tudo, o fundamento, o fundo imortal e imutável, incorruptível de todas as coisas, que as faz surgir e as governa. É a origem, mas não como algo que ficou no passado e sim como aquilo que, aqui e agora, dá origem a tudo perene e permanentemente. (RODRIGUES, 2006, p. 52)

Karen Sotelino afirma que

inicialmente, parecia impossível eliminar a palavra *arcaica* da tradução para o Inglês, não somente por causa dos aspectos arcaicos do romance – incluindo o cenário patriarcal autônomo, o tema do filho pródigo, e a própria linguagem – mas porque eliminar a palavra “arcaica/chaic” parecia uma traição para com o leitor do Inglês. Além disso, conferindo com o autor, ele declarou que a qualidade atemporal de sua história era o elemento essencial do título.⁴⁰ (SOTELINO, 2002, p. 525)

³⁹ “Referred to the translators’ challenge to render the ‘highest, most global level, that of the title and its relation to the book’s theme’.”

⁴⁰ “Initially, it seemed impossible to eliminate the word *arcaica* from the English translation, not only because of the archaic aspects of the novel – including the self-contained patriarchal setting, the prodigal son theme, and the language itself – but because eliminating the word “arcaica/chaic” seemed like a betrayal to the English reader.

O *arcaico* é então o que se mantém, não de maneira automática ou espontânea, mas através da diligência paterna. Não podemos atribuir, entretanto, as mesmas expectativas ao termo *memória*. É claro que a memória possui importância primordial no romance, cujo tempo verbal é majoritariamente o passado. É através dela que André nos deixa a par de sua infância, da estrutura familiar, da figura de seu avô, de objetos e hábitos da casa, dos conflitos trazidos pela chegada da adolescência, de seus primeiros arroubos. Mas, ressaltando a memória, Raillard confere ao título a expectativa de um romance preso no tempo passado, estancado, linear, que não faz jus à “qualidade atemporal de sua história”, não faz jus à energia transformadora do texto, às suas crises deixadas em aberto, ao seu movimento, inclusive ao deslocamento que André empreende através da própria memória ao longo do tempo, num vai-e-vem. E, principalmente, não faz jus ao título original e ao que ele dá a ler, a chave de sentido que propõe para si mesmo e para o romance.

Ainda que o pai faça enorme esforço em perenizar os textos dos antigos, André os encara como “discernimentos promíscuos” – no qual “apareciam enxertos de várias geografias” (NASSAR, 2009, p. 89), e aponta neles incoerência e hipocrisia. Como veremos adiante, André revolve, subverte, remexe, revira e fertiliza, como numa *lavoura*, essa energia arcaica paterna, os textos dos antigos, os valores da religião e da família.

Vejamos o que Karen Sotelino relata sobre a escolha do termo em inglês:

Lavoura poderia ser interpretada como *farming*, *agriculture*, *husbandry*, *plowing*, ou *tillage*, entre outros. *Farming* pareceu coloquial demais; *agriculture*, técnico demais; *husbandry*, excessivamente restritivo, assim como *plowing* – uma palavra que tem uso limitado como um termo geral para *farming*. *Harvest* foi a mais difícil de abandonar entre as alternativas consideradas; mas a história é sobre semear, não sobre colher. *Plowshare* era também uma possibilidade – mas a ênfase do romance é no trabalho humano, não de equipamentos ou ferramentas – ao contrário, todo o tema do romance é o individual e simultâneo labor da terra e da mente.⁴¹ (SOTELINO, 2002, p. 525)

A *lavoura* (do latim vulgar *laboria*), o esforço, o trabalho, a labuta de André é justamente um “labor da mente”, e está em transtornar – e transformar – esses valores religiosos e familiares. Sua subversão é “certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos” (NASSAR, 2009, p. 50).

Yet, in conferring with the author, he acknowledged that the timeless quality of his story was the essential element of the title.”

⁴¹ “*Lavoura* could be interpreted as *farming*, *agriculture*, *husbandry*, *plowing*, or *tillage*, among others. *Farming* seemed too colloquial; *agriculture*, too technical; *husbandry*, overly restrictive, as was *plowing* – a word that has only limited use as a general term for *farming*. *Harvest* was the most difficult to relinquish of the alternatives considered; but the story is one of sowing, not reaping. *Plowshares* was also a possibility – but the emphasis in the novel is on the work of humans, not equipment or tools – on the contrary, the whole theme of the novel is the individual’s simultaneous laboring of the land and the mind.”

E ele faz isso através do discurso. Inclusive, a única vez em que ele usa o termo *lavoura* de maneira claramente figurada é ao contar o esforço do irmão em convencê-lo a voltar para casa: “nada mais detinha meu irmão na sua incansável *lavoura*” (NASSAR, 2009, p. 37). Ainda segundo Rodrigues, “essa *lavoura/lavra* do discurso pode remeter, entre outras coisas, ao discurso construído, fundamentalmente ao discurso ou a qualquer outra obra escrita – *lavra*: autoria, composição, invenção; *lavar*: exarar por escrito, escrever, redigir” (RODRIGUES, 2006, p. 51).

Ou seja, o título “*Lavoura Arcaica*” traz em seu bojo diversos níveis de sentidos metafóricos e de relações com o enredo e a linguagem da obra, sua poeticidade, seu embate. Os próprios termos, por si, podem ser considerados antagônicos: arcaico, obsoleto, antigo, primitivo, conservador, caduco, antiquado, defasado *versus* *lavoura*, renovação, regeneração, transformação, fecundação, fertilização, produção, geração.

Segundo Antonio Crul, em seu texto “A filosofia Nietzscheana em *Lavoura Arcaica*: a transvaloração e a transmutação de André”⁴², “os vocábulos ‘*lavoura*’ e ‘*arcaica*’ não são apenas substantivo e adjetivo que se somam para formar um título, uma ideia. Antes, pelo contrário, são termos distintivos que o autor utiliza, de maneira magistral, para compor um quadro, uma situação” (CRUL, 2007, p. 217).

Alexandre de Oliveira Martins é da mesma opinião, ao afirmar que

as palavras “*lavoura*” e “*arcaica*”, justapostas, por si só, já são responsáveis por um nó semântico: como ser obsoleto o que está sendo plantado? Esta é a tônica que permeará todo o romance. Palavra negando palavra, para explicitar a inexistência do absoluto. Discurso negando discurso, para representar a fragilidade das leis. A palavra seguinte que retoma a anterior para contradizê-la não tem o objetivo de difamá-la, mas de evidenciar sua inflamabilidade. Já não se espera, no momento do plantio, o resultado da semente. Por quê? Desdém, descrença? Ou: Ironia, desprezo? A ausência de verbo, de artigo ou de preposição entre as palavras “*lavoura*” e “*arcaica*” deixa de estabelecer uma relação de determinação entre elas. Não há, portanto, nem termo determinado, nem termo determinante porque é contra a subordinação que se insurgirá a palavra. (MARTINS, 2004, p. 107)

Dessa forma, ao substituir assimetricamente o termo *lavoura* por *casa*, e *arcaica* por *memória*, a tradução francesa faz com que o título empreste outro sentido ao texto: algo da ordem de um labor memorial, mas sempre guardado e imobilizado pela interioridade da casa (*maison*), como os textos religiosos com os quais a intertextualidade é proposta como chave de leitura pela resenha da tradução.

⁴² In: *Relendo Lavoura Arcaica*, p. 201-229. Org: Brunilda T. Reichmann, 2007.

Observemos que o problema não está, absolutamente, em não reproduzir exatamente os mesmos termos do título original. Não se exige que a tradução do título seja uma tradução palavra por palavra, servil. Karen Sotelino, por exemplo, utilizou “ancient” em vez de “archaic” e escolheu cuidadosamente “tillage” entre vários sinônimos possíveis. Ela explica:

A escolha final para o título de *Lavoura Arcaica* foi *Ancient Tillage*, sacrificando um pouco o ritmo, mas ainda assim mantendo a força do original. Talvez o que os dois títulos tenham em comum, além do emprego antigo (lavoura, tillage), referência ao passado (arcaica/ancient) e à agricultura, é sua qualidade enigmática – e na medida em que ambos são enigmáticos, pode-se dizer que ambos criam uma impressão similar nos leitores⁴³. (SOTELINO, 2002, p. 525)

Berthold Zilly, o tradutor do romance para o alemão, também não faz uma “tradução servil” do título, e escolhe intitular seu trabalho de *Das Brot des Patriarchen*, “o pão do patriarca”. O tradutor explica:

Traduzir “lavoura arcaica” literalmente para o alemão não daria resultado satisfatório, tanto ao nível da sonoridade como da semântica. Não existe em alemão palavra tão polissêmica quanto “lavoura” que pode significar tanto a preparação do solo para a sementeira, como o cultivo da terra, a aradura, e também, por metonímia, o terreno lavrado, a roça, ou determinada cultura, de milho por exemplo, como também, embora raramente, qualquer outro trabalho ou profissão. É claro que também se trata de um símbolo da condição humana, da domaçaõ e exploração da natureza, do trabalho humano de um modo geral, associado a fadiga, produção e, eventualmente, satisfação e prazer. Claro também que tem, no contexto do romance e na fantasia do protagonista, uma conotação sexual. Uma lavoura arcaica também é a própria escrita, o estilo e o ato de escrever o livro. Pois “arcaico” aqui não significa apenas primordial e antiquado, mas também aquilo que é comum a todos os tempos, o antigo que existe até os nossos dias e que existirá no futuro. O capítulo 28 deu ao tradutor importante sugestão para o título da edição alemã, pois destaca o objeto-símbolo em que se encarna e se condensa o livro todo: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo.” No metabolismo entre a terra e o homem, que é a essência da lavoura, ou seja, no intercâmbio cíclico entre a natureza e a sociedade, aquilo que ocupa o lugar do meio, o lugar central, é o pão. O pão não só como vocábulo-chave ao longo do livro, acompanhado de outros vocábulos do mesmo campo semântico, como o freqüente verbo “amassar”, mas também como alimento, como sustento, como meio de vida da família nos planos físico, econômico, social, espiritual. O pão, como objeto concreto, assado, cheiroso, saboroso, e também como metonímia de qualquer alimento produzido a partir de matérias-primas naturais, é a argamassa da família, do patriarcado, de qualquer sociedade, e do seu vínculo com a divindade, pois, o pão também pode ser o corpo de Cristo; comê-lo pode ser um sacramento. A família se reúne três vezes por dia na copa, em torno da mesa, para receber o pão e o vinho das mãos do patriarca, em refeições que lembram a eucaristia. Assim, depois de algum tempo de reflexões, ficou claro que a versão alemã só podia ter este título: *Das Brot des Patriarchen*, ou seja “O Pão do patriarca”, sequência que também oferece a vantagem de ter ritmo e sonoridade agradáveis e imponentes. A hipótese “Archaisches Brot” (“Pão arcaico”) nunca foi cogitada seriamente, pois teria um ritmo deselegante e seria de pouca sugestividade. Como o dono do pão, a figura

⁴³ The final choice for the title of *Lavoura Arcaica* was *Ancient Tillage*, sacrificing some of the rhythm, and yet maintaining the strength of the original. Perhaps what the two titles have in common, aside from old usage (lavoura, tillage), reference to the past (arcaica/ancient) and to agriculture, is their enigmatic quality – and to the extent that they are both enigmatic, it may be said they create a similar impression on readers.

dominante do microcosmos evocado no romance é mesmo o patriarca, palavra usada no próprio texto, esta se ofereceu para constar no título. Além disso, a última sílaba de “Patriarch”, no nominativo do singular, tem a mesma etimologia de “arcaico”, significando em grego “primeiro”, “primordial”, “superior”, “proeminente”, “dirigente”, de modo que o arcaico, como étimo e como ideia, está de certa forma preservado no título alemão. (ZILLY, 2009, p. 4)

Mesmo substituindo os termos do título, seu léxico, os tradutores do inglês e do alemão conseguiram manter parte de sua força e de sua construção de sentido – em si e com relação ao romance. O título em francês, por sua vez, é menos vetusto, e não dá a entender a falta de lugar e a dinamicidade do título original. Na *casa da memória*, parece que os dados, fatos, personagens e acontecimentos estão dispostos como num museu, facilmente acessíveis, desvelados e imóveis, enquanto a lavoura, ainda que arcaica, traz a sensação de um tumulto, de uma agitação, de uma transformação.

Dessa forma, a tradução francesa desestrutura as nuances de sentido presentes no título da obra, criando outra expectativa e outra relação – muito menos vigorosa poeticamente – com o romance; uma relação que não leva em conta os esforços do pai e de André, que não leva em conta o embate entre os personagens, e que não auxilia na construção dos sentidos da obra com a mesma potência do título original. Ela parece propor, em contrapartida, uma chave de leitura que privilegia fortemente a intertextualidade bíblica, sem atentar solidamente para a composição poética que a desconstrói.

3.2. Recursos sonoros

Afirmamos no primeiro capítulo que o uso que Raduan Nassar faz da linguagem é um diferencial de *Lavoura Arcaica*. E uma das características dessa linguagem é o uso de rimas internas, assonâncias, aliterações e jogos sonoros no decorrer do fluxo da narrativa, o que faz com que alguns críticos classifiquem o romance como prosa poética, uma vez que este apresenta abundância em recursos rítmicos e fonológicos oriundos da poesia. O cotejo entre a tradução e o original no que diz respeito a esses recursos, no geral, traz problemas parecidos com os que vimos no tocante à tradução do título, principalmente o desrespeito à dinâmica criada pelo original através desses já mencionados “mecanismos”. A seguir, listaremos algumas ocorrências a fim de sistematizar e ilustrar o problema, começando por alguns exemplos em que a tradução preserva tais rimas, assonâncias e aliterações:

	ORIGINAL	TRADUÇÃO
1	buscava no <i>intercurso</i> o <i>concurso</i> do seu corpo (p. 19)	cherchait dans le <i>parcours</i> le <i>concours</i> de son corps (p. 66)
2	deveriam ser estes o <i>anverso</i> e o <i>reverso</i> sublimes do bom caráter (p. 22)	tels devraient être l' <i>envers</i> et le <i>revers</i> sublimes d'un bon caractère (p. 68)
3	que frutos tão conclusos assim moles <i>resistentes</i> quando mordidos e repuxados no sono dos meus <i>dentes</i> ? (p. 49)	quels fruits, si achévés et tendres, <i>résistant</i> aux morsures et s'étirant dans le sommeil de mes <i>dents</i> ? (p. 84)
4	na semente que <i>germina</i> , nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos <i>ilumina</i> , nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que <i>dissemina</i> (p. 52)	dans la semence qui germe, dans le pain sur la table, dans les fruits qui nous cueillons, dans la pâte fertile de nos corps, dans la lumière qui nous <i>illumine</i> , dans les choses qui nous passent par la tête, dans la poussière qui si <i>dissémine</i> (p. 86)

Vejamos que mesmo no exemplo n° 3, em que a tradutora troca um adjetivo (*resistente*) por um verbo no gerúndio (*resistindo*), a fonética do francês permite que a rima com *dentes* (*dents*) seja resguardada. E no exemplo n° 4, apesar da rima ser preservada, ela perde um de seus componentes (*germina* / *germe*). Temos a impressão de que essas rimas são preservadas quase que por coincidência, por, eventualmente, a sonoridade das palavras ser compatível entre as línguas. Para examinar essa hipótese, vejamos outras diversas vezes em que os mesmos recursos sonoros não são resguardados:

	ORIGINAL	TRADUÇÃO
1	nem o <i>disperso</i> e <i>esparso</i> torvelinho sem acolhimento (p. 8)	ni le tourbillon sans rêlache qui emportait et dispersait les choses (p.

		59)
2	da <i>cal</i> e das pedras da nossa <i>catedral</i> (p. 16)	de la <i>chaux</i> et des pierres de notre <i>cathédrale</i> (p. 64)
3	<i>Lula</i> , o <i>caçula</i> (p. 22)	<i>Lula</i> , le <i>benjamin</i> (p. 68)
4	me fazendo sentir de <i>repente</i> que me escapava da <i>corrente</i> o cão (p. 38)	me faisant sentir <i>soudain</i> qu'échappait à sa <i>chaîne</i> le chien (p. 78)
5	não era o meu <i>sono</i> , como um antigo <i>pomo</i> , todo feito de horas maduras? (p. 49)	mon <i>sommeil</i> n'était-il pas, comme un vieux <i>fruit</i> , fait tout entier d'heures mûres? (p. 84)
6	que sopra súbito e <i>quente</i> me ergueu os cílios de <i>repente</i> ? (p. 49)	quel souffle <i>chaud</i> et subit souleva <i>soudain</i> mes cils? (p. 84/85)
7	no manejo mágico de uma balança (p. 53)	dans le maniement magique d'une balance (p. 87)
8	nos puros <i>planos</i> das <i>planícies</i> as trilhas tortuosas (p. 60)	sur les pures <i>surfaces</i> des <i>plaines</i> (p. 91)
9	vamos por <i>grito</i> neste <i>rito</i> (p. 66)	allons mettre un <i>cri</i> dans ce <i>rite</i> (p. 95)
10	e foi entre sorvos <i>sôfregos</i> que eu fui depois, num passo <i>trôpego</i> , na direção [...] (p. 67)	c'est entre des gorgées <i>avidés</i> que j'allai ensuite, d'un pas <i>chancelant</i> , en direction [...] (p. 95)
11	o <i>sal</i> , a hóstia, o amor da nossa <i>Catedral!</i> (p. 72)	le <i>sel</i> , l'hostie, l'amour de notre <i>Cathédrale</i> ! (p. 98)
12	a <i>palma</i> chamando à <i>calma</i> (p. 109)	la <i>main</i> appelant au <i>calme</i> (p. 121)
13	Assustado com o ânimo <i>quente</i> que tomou os fundos da casa de <i>repente</i> (p. 149)	Effraïé par la <i>chaude</i> animation qui s'empara <i>soudain</i> (p. 147)

14	tinha <i>cal</i> , tinha <i>sal</i> , tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto (p. 192)	il y avait la <i>chaux</i> , il y avait le <i>sel</i> , il y avait dans ce verbe âpre la douleur sableuse du désert (p. 174)
----	--	--

No trecho número 1, por exemplo, vários processos ocorrem, além da supressão da rima. Um deles é a racionalização, classificada por Berman como a tendência deformadora que, entre outros procedimentos, tem como praxe a alteração de classes gramaticais e a reorganização sintática. Outro é a clarificação, que, buscando esclarecer o sentido da oração, acaba suprimindo a imagem criada e estabelecendo, no lugar dela, uma sentença com um significado plenamente apreensível: um “disperso e esparso torvelinho” se transforma em um “turbilhão que trazia e dispersava as coisas”.

Além disso, as rimas entre *sal*, *cal* e *catedral* ocorrem diversas vezes em configurações diferentes, o que pode ser um indício de que são importantes ao texto, mas não são respeitadas na tradução, por uma óbvia questão de incongruência fonética entre os temas em português e em francês.

Vimos que a tradução de Alice Raillard respeita as aliterações e rimas quando seu próprio idioma permite que isso seja feito “naturalmente”, ou seja, quando os termos lexicais, escolhidos pelo significado, acontecem de *coincidir* também em sonoridade, o que acontece de forma relativamente frequente por serem, tanto o português quanto o francês, línguas neolatinas. O que nos mostra que o “natural”, para Raillard, é privilegiar o sentido, ou seja, o compromisso dela com o texto original tende a resistir à adesão à sua forma poética, em benefício de uma interpretação do sentido. A letra, secundária, é respeitada quando a coincidência entre o sentido das palavras o permite, não ocorrendo nenhum esforço na direção de preservá-la, o que é problemático porque, segundo Efim Etkind, citado por Meschonnic, a rima não é “um simples ornamento sonoro, ela não é um ‘eco’, é um princípio de composição, o motor do ininterrupto” (MESCHONNIC, 2010, p. 126).

Comprendemos que é muito difícil preservar todas as rimas e sonoridades ao passar de uma língua para outra, porque, segundo Meschonnic,

muda-se necessariamente de fonologia mudando de língua. Mas se um discurso fez de sua fonologia valores de discurso e não apenas valores de língua, o resultado será outro, à medida que se considere aqui apenas os valores de língua, perdidos de antemão, ou os valores que o discurso de chegada pode produzir por sua vez, com seus próprios meios, por transformação. (MESCHONNIC, 2010, p. 31)

Esse processo de “transformação” é também defendido por Haroldo de Campos, sob o nome de Transcrição. Quando não se pode preservar os mesmos “valores da língua”, pelas diferenças entre as línguas, o caminho não seria pautar a tradução no sentido das palavras ou declarar intraduzibilidade, seria recriar os “valores do discurso”, ou seja: “trata-se de uma ‘traduzibilidade’ a ser mensurada segundo o ‘modo de formar’ do original, segundo a densidade deste e não segundo seu significado no plano da comunicação” (CAMPOS, 2013, p. 104).

O exemplo número 4 da última tabela suprime uma rima, mas cria uma aliteração que não existe no original: “qu’*échappait* à sa *chaine* le *chien*”. Aqui, poderíamos pensar na Transcrição de Haroldo de Campos, já que tradutora se utilizou dos recursos da própria língua para criar um recurso sonoro para compensar a supressão de outro. Entretanto, como esse procedimento não se repetiu ao longo do romance, acreditamos que não seja uma escolha e sim uma casualidade, inclusive causada apenas pelo significado das palavras traduzidas.

As rimas e os efeitos sonoros, apesar de serem caros à poética do romance, não são, no entanto, os maiores pilares da letra da obra. O ritmo e a linguagem metafórica e polissêmica da obra, estes sim, são, de acordo com este trabalho, os recursos materiais diretamente influenciadores da construção de sentido do romance.

3.3. O ritmo como produtor de sentido

A materialidade do texto é primordial para a construção de sentido e desenvolvimento do enredo de *Lavoura Arcaica*. Não é um simples instrumento, é objeto, dotado ele mesmo de significação que vai além do sentido lexical. E uma das mais importantes maneiras de marcar a diferença entre os discursos é o ritmo.

Vários são os artifícios rítmicos utilizados na elaboração de um texto literário. Em *Lavoura Arcaica*, um deles é a anáfora, a repetição de “fórmulas” – inícios de frases que “ecoam” como recurso retórico muito utilizado no discurso paterno (e do qual veremos exemplos mais adiante) – e de termos, como o termo *mais*, amplamente utilizado por André com objetivo de ressaltar, enfatizar ou intensificar certas características. Vejamos primeiro algumas situações em que essa repetição é mantida:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
ao trinado da flauta <i>mais</i> lento, <i>mais</i> ondulante (p. 29)	au trille <i>plus</i> lent de la flûte, <i>plus</i> ondoyant (p. 72)
e em torno dela a roda girava cada vez <i>mais</i> veloz, <i>mais</i> delirante, as palmas de fora <i>mais</i> quentes e <i>mais</i> fortes, e <i>mais</i> intempestiva (p. 29)	et autour d'elle la ronde tournoyant de <i>plus</i> en <i>plus</i> rapide, <i>plus</i> folle, les claquements des <i>mais plus</i> chauds et <i>plus</i> forts, et <i>plus</i> intempestive (p. 72)
que feno era esse que fazia a cama, <i>mais</i> macio, <i>mais</i> cheiroso, <i>mais</i> tranquilo (p. 48)	quel foin était-ce qui faisait mon lit, <i>plus</i> doux, <i>plus</i> odorant, <i>plus</i> tranquille (p. 84)
na sua visão <i>mais</i> calma, <i>mais</i> tranquila, <i>mais</i> inteira (p. 142)	dans leur image la <i>plus</i> calme, la <i>plus</i> tranquille, la <i>plus</i> entière (p. 141)

Notemos somente que, no primeiro exemplo, a tradutora reorganiza a sintaxe da oração, modificando seu ritmo, apesar de ter mantido o “mais”, e que, no último, há a adição do artigo que não existe no original, causando um pequeno alongamento e alterando também o ritmo. Seguem agora algumas situações em que o “mais” é simplesmente suprimido (para fins de visualização, incluirei um asterisco onde o termo deveria estar):

ORIGINAL	TRADUÇÃO
que grãos <i>mais</i> brancos e seráficos, debulhando sorrisos plácidos, se a varejeira do meu sonho verde me saía pelos lábios? que semente <i>mais</i> escondida, <i>mais</i> paciente! que hibernação <i>mais</i> demorada! que sol <i>mais</i> esquecido, que rês <i>mais</i> adolescente, que sono <i>mais</i>	quels grains * si blancs et sérapiques se détachent en sourires placides lorsque la mouche de mon rêve vert me sortait par les lèvres? quelle semence * cachée, * patiente ! quelle hibernation * prolongée ! quel soleil * oublié, quelle brebis * adolescente, quel sommeil * abandonné

abandonado entre mourões, entre mugidos! (p. 49)	parmi les sonnailes, parmi les mugissements ! (p. 84)
que ciprestes <i>mais</i> altos, que lamentos <i>mais</i> longos, que elegias <i>mais</i> múltiplas plangindo meu corpo adolescente! (p. 70)	quels * longs cyprès, quelles si * longues plaintes, quelle élégies * multiples pleurant mon corps adolescent ! (p. 97/98)
que terra <i>mais</i> fecunda, que vagidos, que rebento <i>mais</i> inquieto irrompendo destas sementes! (p. 92)	quelle terre * feconde, quels vagissements, quelle pousse * inquiète jaillissant de ces semences ! (p. 111)
que vermelho <i>mais</i> pressuposto, que silêncio <i>mais</i> cavo, que frieza <i>mais</i> torpe nos meus olhos! (p. 191)	que de rouge * présumé, quel silence * vide, quelle froideur * veule dans mes yeux ! (p. 173)

Acentuar, avivar ou exacerbar traços e propriedades através do “mais” é um recurso que compõe fortemente o discurso do André e, nos casos em que há repetição, tem dupla função: é uma maneira de fortalecer seu caráter de intensidade, de vigor, de veemência – tão peculiar a este personagem –, e também se presta a tecer uma cadência própria, também tão importante ao personagem, especialmente para diferenciar-se do pai. Por isso seria importante repetir esse processo na tradução, em vez de repetir algumas vezes e ignorar outras, de maneira assistemática.

Comprendemos, entretanto, a grande dificuldade em manter o mesmo sistema de repetição, uma vez que nem sempre o “plus” replicaria da mesma maneira o efeito do “mais”. Se pensarmos pelo viés dos teóricos da tradução aqui abordados, especialmente Haroldo de Campos, veremos que a solução seja talvez investir em outra formulação (talvez o *si*, o *tellement*, o *tant...*) que criasse um efeito parecido, ou seja, um investimento propriamente criativo, uma outra saída que fosse capaz de reproduzir o efeito de intensidade e repetição em todas as vezes que no original há o *mais*, e, principalmente, uma saída que não se encerrasse na simples remoção do recurso. Mas este pacto, o pacto criativo, *transcriativo*, que se atém aos mecanismos materiais do texto, não é o pacto que Raillard propõe. Ela propõe uma abordagem voltada, muitas vezes, para o significado lexical, que não é, nesse caso, verdadeiramente modificado pela adição do “mais” (que é, antes de tudo, um advérbio que

apenas confere *intensidade, quantidade*), cujo efeito não se incide diretamente na significação dos termos, mas muito mais na poética e, somente através dela, na produção de sentido.

Outra constante que parece existir nesses casos de dificuldade material é a escolha pelo que soa natural para a língua francesa, lembrando em primeiro lugar que a França possui a extensa tradição de traduzir “com relação ao modelo de sua literatura” e que consequência disso é a imposição de “limites de retórica francesa que suprimem em grande parte a criatividade dos autores” originais (AUDIGIER, 2011, p. 49), e, em segundo lugar, que a repetição insistente de termos também não soa natural para a língua portuguesa escrita, sendo um recurso da oralidade e da retórica, dois pontos que são, inclusive, muito caros à poética de *Lavoura Arcaica*.

Apesar do recurso da repetição de termos ser importante, a construção de sentido rítmico no romance não se realiza somente dessa maneira, mas também, e principalmente, através do uso da pontuação, de que trataremos a seguir.

3.3.1. A pontuação

Alexandre de Oliveira Martins, em seu estudo “A pontuação como marcador expressivo da disritmia poética em *Lavoura Arcaica*”, analisa “como o sistema gráfico pode por vezes ditar o ritmo da organização do texto, ora tenso, ora suave e grave, fluindo em alternâncias de capítulos longos e breves” (MARTINS, 2004, p. 12). E, analisando a maneira como o autor lida com esses sinais gráficos, Martins chega à seguinte conclusão:

a pontuação em *Lavoura arcaica* se apresenta como um elemento semiótico que rege o ritmo de leitura da obra. Os sentidos gerados, então, pela manifestação dos signos ideográficos, fazem com que percebamos semelhanças entre a expressão da pontuação e a expressão do delírio, entre a expressão da pontuação e a expressão da raiva, entre a expressão da pontuação e a expressão do embate da razão contra a emoção. [...] Esse sistema gráfico (o dos signos suplementares) acaba por ditar o ritmo da organização do texto, ora tenso e denso, ora suave e grave, exatamente quando cria uma relação de proporcionalidade entre, por exemplo, a alternância de capítulos longos e breves e os estados de êxtase e calma do narrador-protagonista. (MARTINS, 2004, p. 117)

Alice Raillard, em sua tradução, respeita a grande maioria dos sinais de pontuação, mas há trechos em que ela modifica bastante a organização construída por Nassar, o que é algo classificado por Berman como uma tendência deformadora, a destruição dos ritmos.

Essas modificações, aparentemente, não seguem um critério ou constância: a tradutora realiza acréscimos e supressões quase na mesma medida, acrescentando 176 sinais de pontuação (dos quais 174 são vírgulas) e suprime 179 (dos quais 175 são vírgulas). Em parte, isso acontece em função de outra tendência deformadora extremamente comum, a racionalização, que busca organizar o discurso para que ele se apresente de maneira mais clara e inteligível, o que é feito, geralmente, reordenando as frases ou termos de uma sentença, afetando também a pontuação. A seguir alguns exemplos de racionalização:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” (p. 33)</p>	<p>Depuis ma fugue, c’était en taisant ma revolte qu’à chaque pas je m’éloignais du domaine (il était tranchant mon silence ! elle avait du corps, ma rage !), et si, distrait par hasard, je posais la question « ou allons-nous? » (p. 75)</p>
<p>ele que não se permitia mais que o mistério suave e lírico, nas noites mais quentes, mais úmidas, de trazer, preso à lapela, um jasmim rememorado e onírico, era ele a direção dos nossos passos em conjunto (p. 44)</p>	<p>lui que ne se permettait, dans les nuits les plus chaudes, les plus humides, que le mystère suave et lyrique de porter à la boutonnière un jasmin chargé de mémoire, et onirique, c’était lui la direction de nos pas en commun (p. 81)</p>
<p>e acompanhava e ia lendo na imaginação as cruzetas deformadas e graciosas, impressas nos seus recuos e nos seus avanços pelos pés macios no chão de terra (p. 95)</p>	<p>et je suivais et lisais en imagination les petites croix déformées et gracieuses que les pattes fines, dans leurs avancées et leurs reculs, imprimaient dans la terre; (p. 113)</p>
<p>é fácil surpreendê-lo piscando o olho com malícia, chamando nossa atenção não se sabe se pro porrete desenvolto que vai na</p>	<p>il est facile de le surprendre clignant de l’oeil avec malice, appelant notre attention sur le bâton diligent qui est dans sa main</p>

direita, ou se pra esquerda lasciva que vai no bolso (p. 132)	droite ou la gauche lascive qui est dans sa poche, on ne sait (p. 135)
o irmão para o irmão, nunca faltou, a quem necessitasse, o apoio da família! (p. 165)	le frère pour le frère, jamais n'a manqué l'appui de la famille à qui en avait besoin ! (p. 157)

Ou seja, ao rearranjar as sentenças para que elas se apresentem de maneira mais clara e/ou fluida na língua de chegada, de um modo ao qual os falantes daquela língua estão acostumados, é frequentemente necessário que se rearranje também a pontuação. Berman afirma que a tradução que se vale da racionalização transforma violentamente a prosa, que, segundo ele, possui uma “estrutura em arborescências”, transformada em linearidade através dessas reorganizações sintáticas.

Fora esses casos de reorganização sintática, os acréscimos de vírgulas geralmente ocorrem não para deslocar e rearranjar, mas para “isolar” uma sentença ou, com mais frequência, um adjetivo que, no original, faz parte do fluxo da narrativa e se integra à corrente. Vejamos alguns exemplos:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito (p. 15)	me poussant presque, impulsif, à l'inviter d'un cri (p. 63)
ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto (p. 18)	elle qui me suivait, docile, possant ses pattes graciles (p. 65)
quando entrei no teu quarto e abri o guarda-roupa e puxei as gavetas vazias (p. 24)	quand je suis entré dans ta chambre, quand j'ai ouvert la penderie, et puis les tiroirs vides (p. 69)
e eu menino entrava na igreja feito balão (p. 25)	et moi, enfant, j'entrais dans l'église gonflé comme une baudruche (p. 70)
célere num sentido e ao toque da flauta	tournant rapidement dans un sens et, au

que reapanhava desvoltando sobre seu eixo (p. 28)	son de la flûte qui reprenait, revenant autour de son axe (p. 72)
e me amassando confusamente por dentro, e eu de cabeça baixa sentia num momento sua mão quente e aplicada (p. 31)	et me froisant confusément au-dedans de moi, et, tête basse, je sentais à un moment sa main chaude et appliquée (p. 73)
era uma escuridão a que eu de medo fechava sempre os olhos (p. 38)	c'était une obscurité à laquelle, par peur, toujours je fermais les yeux (p. 77)

Quanto à pontuação, uma reflexão válida seria considerar as possibilidades e impossibilidades gramaticais de cada língua no que diz respeito ao uso dos sinais gráficos. A tendência deformadora de destruição de ritmos só poderia ser válida quando as duas línguas possuísem os mesmos critérios de pontuação. Caso contrário, manter a pontuação da língua de partida de uma maneira estranha ou anormal à língua de chegada poderia criar um ritmo ou um estranhamento inexistente no texto original, modificando sua dinâmica. Notemos, entretanto, que este não é o caso aqui. Cada uma dessas frases, em português, poderia conter as mesmas vírgulas que foram adicionadas na tradução, assim como a mesma organização sintática, quando esta é modificada. Por exemplo: “me levando, impulsivo, quase a incitá-lo num grito”, “quando entrei no teu quarto, quando abri o guarda-roupa, e então as gavetas vazias”, ou “era uma escuridão a que eu, de medo, fechava sempre os olhos”. Sendo assim, as escolhas de Nassar claramente denotam uma escolha estética específica e expressiva, o que poderia – e deveria – inspirar o tradutor a mantê-las a fim de manter também tal expressividade.

Nos casos acima, a tradução transforma energia, fluidez e movimento em um discurso que acontece como se André parasse, didaticamente, de tempos em tempos, para explicar bem suas palavras e se certificar de que é compreendido, através de orações subordinadas. Esses acréscimos ocorrem principalmente em seus devaneios, o que é especialmente prejudicial, uma vez que a falta de vírgula “indica a proporcionalidade entre o estado inicial do delírio de André e a necessidade de não respirar sugerida ao leitor, o que faz a própria linguagem indicar, pela pontuação, um estado de agitação” (MARTINS, 2004, p. 90).

As supressões de vírgulas, por outro lado, parecem ter a intenção de conferir fluidez, quando na verdade o texto original segue aos “trancos”. O capítulo em que mais há ocorrência

de supressões (41 vírgulas) é o capítulo 20, em que André tenta convencer Ana de ser sua companheira, através de um discurso que se desenvolve da seguinte maneira: no começo do capítulo, André está calmo, acordando do sono ao qual se entregou depois de ter consumado o amor incestuoso com Ana: “Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz” (NASSAR, 2009, p. 111). Assim que acordou e deu pela falta de Ana, André chama por ela “com palavras claras ‘se você está na casa, me responda, Ana’, e foi uma pergunta equilibrada, quase branda” (NASSAR, 2009, p. 114/115). Quando a encontra na capela, começa a tentativa de persuadi-la a ser sua companheira.

Nessa parte, apesar de ser um discurso delirante e enérgico, o efeito de “delírio” não se realiza através de ausência de pontuação; muito ao contrário, é construído pela progressiva superposição de imagens e ações, numa espécie de listagem de promessas separadas por vírgula:

vou me encarregar das ferramentas do pai, aumentar o número delas, fazer uma limpeza minuciosa depois de cada emprego, vasculhando as orelhas dos martelos, o olho do nível e os dentes do serrote, vou conservá-las contra a ferrugem em graxa magra, sempre muito corretas para um novo uso, pois não ignoro que sem a lâmina ninguém corta, e que os instrumentos, além de forjarem a forma acabada das coisas, forjam muitas vezes, para o trabalho, o acabamento da nossa própria vontade; e cuidarei também das nossas construções, corrigindo a umidade que vaza sobre a colheita armazenada, substituindo o caibro que selou, trocando tramelas e ferrolhos, caçando o que for preciso, levantando um novo galpão, atento ao espaço na hora de erguer uma parede, guardando a harmonia entre os panos dos telhados, não esquecendo às andorinhas o desvão largo sob os beirais; sou versátil, querida irmã, me presto pra qualquer serviço, quero fazer coisas, tenho os braços esperando, quero ser chamado no que for preciso, não me contenho de tanta energia, não há tarefa na fazenda que não possa me ocupar à luz do dia; (NASSAR, 2009, p. 122/123)

Somente no final, ao se desesperar com a impassibilidade de Ana diante de suas súplicas, André se descontrola; mas na maior parte do capítulo seu discurso, apesar de caudaloso, é relativamente ordenado, numa tentativa talvez de se aproximar do discurso do pai para convencer Ana: “‘Ana, me escute, é só o que te peço’ eu retornei com a mesma calma, já disse que tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão (que despudor na sua versatilidade!), sensibilizar com o bom senso todos os santos” (NASSAR, 2009, p. 24).

Mas talvez a maior prova do prejuízo que as supressões causam ao texto esteja logo no primeiro capítulo, em que André se encontra no quarto de pensão após fugir de casa:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica

e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte. (NASSAR, 2009, p. 7/8)

Esse trecho é muito importante, por ser a abertura do livro e por dar um “aviso” do tipo de linguagem que o leitor encontrará no restante do livro: uma linguagem cheia de recursos de poeticidade e de construção de sentido que vão além do significado lexical das palavras. O romance é repleto de metáforas, e esse trecho o é especialmente, sendo apenas através de exame minucioso que percebemos que, quando da chegada de Pedro, André estava se masturbando: “se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero”, “o quarto consagra [...] os objetos do corpo”, “minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina” (um pouco depois a linguagem é um pouco mais explícita: “escondi na calça meu sexo roxo e obscuro” (NASSAR, 2009, p. 9)).

Mas note-se que, além da linguagem metafórica (cujo significado se esclarece aos poucos), neste primeiro trecho temos ainda outro recurso, que não só contribui para a construção do sentido como dá o ritmo truncado do ato masturbatório: a pontuação, repleta de vírgulas, coincidindo com a metáfora referente ao ato. Vejamos em contraste:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; <i>o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero</i>, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; (p. 7/8)</p>	<p>Les yeux au plafond, la nudité dans la chambre : rose, bleue ou violacée la chambre est inviolable ; <i>la chambre est un monde, chambre cathédrale où dans les intermittences de l'angoisse la paume de la main cuielle d'une âpre tige la rose blanche du désespoir</i>, car parmi les objets que la chambre consacre il y a d'abord des objets du corps; j'étais couché sur le plancher de ma chambre dans une vieille pension provinciale quand mon frère arriva pour me ramener; (p. 59)</p>

Existem dois processos: a retirada de cinco vírgulas e a reordenação da frase (de “se colhe, de um áspero caule, na palma da mão” para, retraduzindo, “a palma da mão colhe de um áspero caule”). A narração, subitamente fluida na tradução, perde todo o poder de sugestão rítmica e seu “tom” fica prejudicado, destruindo completamente um dos níveis de sentido desenvolvidos no texto.

Segundo Meschonnic, “o modo de significar, muito mais que o sentido das palavras, está no ritmo” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXII). Ou melhor, o ritmo é “a organização e a própria operação do sentido no discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 43), e constitui a “unidade de equivalência numa poética da tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. LXIII), devendo ser preocupação essencial do tradutor.

É claro que o ritmo, principalmente sob o ponto de vista de Meschonnic, se constrói de muitas outras maneiras além da pontuação, mas não podemos negar que ela é fator determinante. Por isso é problemática a alteração assistemática da pontuação, principalmente em um autor que tem o ritmo como um grande aliado de sua poeticidade, não só em *Lavoura Arcaica* como também em *Um Copo de Cólera*.

Ainda segundo Meschonnic, o pensamento poético “é a maneira particular pela qual um sujeito transforma, inventando-se, os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver – de viver na linguagem. É um modo de ação sobre a linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXVII). E para Alexandre Martins, essa ação sobre a linguagem em *Lavoura Arcaica* ocorre, especialmente, através da desautomatização do uso da pontuação, ou seja, seu uso com propósitos outros que “organizar” um discurso de maneira clara e inteligível, talvez inclusive com o propósito de desorganizá-lo: “Tirar a mecanicidade das coisas, questionando ao mesmo tempo o valor absoluto delas, e esse talvez seja o verdadeiro projeto artístico de Nassar, implica em questionar o que se faz e como se faz” (MARTINS, 2004, p. 65/66).

Interessante ressaltar, entretanto, que as passagens do livro que contêm as falas paternas, seja em discurso direto (capítulo 25, por exemplo) ou indireto, não sofrem tantas alterações de pontuação nem reorganizações sintáticas, justamente por não apresentarem nenhum “questionamento” da ordem sintática considerada clara e dos usos normativos da pontuação (a não ser o peculiar uso dos pontos finais apenas no fim dos capítulos, nos casos de discurso indireto, cujo narrador é André). Por ser um discurso parabólico e doutrinário, tende a ser um discurso claro, organizado e limpo, para cumprir o objetivo de “pregar”.

Vejamos no exemplo abaixo como o discurso do pai segue um ritmo e uma organização didática e instrutiva e como quase não sofre interferências por parte da tradutora, mesmo em um grande trecho:

ORIGINAL:	TRADUÇÃO:
<p>[...] ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma; ai daquele que deita as costas nas achas desta lenha escusa: há de purgar todos os dias; ai daquele que cair e nessa queda se largar: há de arder em carne viva; ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos; ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue; ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso: terá as mãos cheias de gesso, ou pó de osso, de um branco frio, ou quem sabe sepulcral, mas sempre a negação de tanta intensidade e tantas cores: acaba por nada ver, de tanto que quer ver; acaba por nada sentir, de tanto que quer sentir; acaba só por expiar, de tanto que quer viver [...] (p. 55)</p>	<p>[...] malheur à celui qui joue avec le feu : il aura les mains pleines de cendre ; malheur à celui qui se laisse entraîner par la chaleur de tant de flame : il aura l'insomnie comme stigmaté ; malheur à celui qui se couche sur les bûches de ce bois ténébreux : il devra purger chaque jour sa peine ; malheur à celui qui tombe et s'abandonne à cette chute : il devra brûler vif ; malheur à celui qui consume sa gorge par tant de cris : il sera écouté pour ses gémissements ; malheur à celui qui devance le processus des changements : il aura les mains pleines de sang ; malheur à celui, plus lascif, qui veut tout voir et sentir d'une manière intense : il aura les mains pleines de chaux, ou de poudre d'os, d'un blanc froid, ou qui sait simplement sepulcral, mais toujours la négation de tant d'intensité et de tant de couleurs : il finit par ne rien voir, à trop vouloir voir ; il finit par ne rien sentir, à trop vouloir sentir ; il finit seulement par expier, à trop vouloir vivre [...] (p. 88)</p>

Segundo Meschonnic, é “má” a tradução que ignora esses fatores ou os trata com negligência e de maneira assistemática, ou seja,

é má a tradução que substitui o ritmo e a oralidade como semântica do contínuo pelo descontínuo do signo; que substitui a organização de um sistema de discurso onde tudo se realiza e faz sentido, pela destruição desse sistema, seja [...] por um etimologismo formal e um decalque [...], seja sua destruição por um pragmatismo que acredita ter tudo compreendido porque não conhece e só retém o sentido. (MESCHONNIC, 2010, p. 74)

Quando, então, a tradução modifica a pontuação, majoritariamente nas falas de André, o prejuízo ocorre também na forma de homogeneização desses discursos, na suavização da diferença entre a fala de um e de outro, que, como vimos, não se faz apenas através do conteúdo, mas também através da materialização, da letra, de seu ritmo, enquanto um sistema de discurso.

3.4. A linguagem metafórica

A monossemia e a clareza de sentido, de maneira geral, não fazem parte do projeto poético de Nassar para *Lavoura Arcaica*, especialmente no que diz respeito ao discurso de André. Ainda conforme Martins, “pela relatividade ou dubiedade que coloca na função discursiva de um símbolo (declaração, interrogação ou outra coisa), podemos verificar que ele, autor, mais inclui do que exclui interpretações, o que transforma seu objeto em objeto literário pela linguagem carregada ao grau máximo de significado” (MARTINS, 2004, p. 97).

Percebemos que o emprego da pontuação realizado por Nassar trabalha em conjunto com outro recurso importantíssimo e largamente utilizado no romance: a linguagem metafórica e plurissignificativa, ou seja, uma linguagem imagética. Imagem, segundo Octavio Paz, “é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem admite e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 2014, p. 112). Não há uma só página do romance em que não haja uma metáfora poderosa, carregada de informação estética, produtora de poeticidade. *Lavoura Arcaica* é construído sobre a obscuridade ou incerteza semântica – as metáforas ocupando lugar de excelência nessa função. A falta de clareza é uma de suas grandes potências, tanto na própria construção do personagem principal – cuja personalidade é permeada pela paixão, rechaçando

sempre a razão e apontando a hipocrisia dos discursos claros e didaticamente construídos, como o de seu pai –, quanto na elaboração de seu próprio universo reflexivo, e principalmente de seu universo passional e erótico.

Denise Padilha Lotito fez uma detalhada pesquisa sobre as metáforas em *Lavoura Arcaica*, em dissertação⁴⁴ defendida na área de Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP em 2007. Seu objetivo era “estudar de que maneira as metáforas do romance [...], na qualidade de recurso estilístico, contribuem para a construção dos sentidos da obra” (LOTITO, 2007, p. 6). Para tanto, foi escolhido um escopo teórico ligado à disciplina da Estilística, e os critérios de análise inspiraram-se nos “sistemas metafóricos do cotidiano, apresentados em *Metaphors We Live By*”, de Johnson e Lakoff. Sua pesquisa guiou-se pelos conceitos de “teor” e “veículo” das metáforas, explicitando a presumida semelhança arbitrária entre significantes (ou entre determinadas características deles) que permitiria a substituição de um pelo outro e, conseqüentemente, a criação da metáfora. Por exemplo: em “me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste” (NASSAR, 2009, p. 102), *haste* é o veículo para o teor *pênis* porque os dois termos compartilham um “fundamento de forma” ao possuírem, ambos, formato alongado e cilíndrico (LOTITO, 2007, p. 91). As metáforas cujo “veículo” não apresenta claramente um “teor”, ou seja, aquelas cuja referencialidade não é suficientemente clara para se restabelecer o *sentido* da metáfora, Lotito chama de “imagens”.

É importante ressaltar que, para o presente estudo, são exatamente essas as metáforas mais fortemente portadoras de uma informação estética própria a *Lavoura Arcaica*. Isso porque essas *imagens* se desobrigam do primado do sentido, isso quando não se apresentam completamente desligadas, traindo a referencialidade e não apresentando ponto de contato com uma suposta realidade, sem, entretanto, perderem o estatuto de metáforas.

Por exemplo, quando André diz “eu estendia a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral” (exemplo de Lotito para “imagem”) (NASSAR, 2009, p. 180), ou quando diz “não faz sentido, eu pensei, largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado” (NASSAR, 2009, p. 65) ou “sangrando a suculência do meu cactus” (NASSAR, 2009, p. 139), temos enorme dificuldade em reconstituir o “teor” dos “veículos” apresentados, principalmente porque tais trechos carecem de um contexto

⁴⁴ LOTITO, Denise. Expressividade e sentido: um estudo estilístico das metáforas de *Lavoura Arcaica*. 2007. 125 pgs. Dissertação de Mestrado – USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-30112009-153332/pt-br.php>>. Último acesso: 28 dezembro 2015.

semântico auxiliar, existente em outras passagens. Sim, é claro que há uma intensa carga imagética que se sobrepõe a uma carga semântica, desprestigiada *se* existente. São imagens, sem dúvida. Mas é exatamente isso que se defende aqui que a metáfora seja capaz de produzir em *Lavoura Arcaica*: verdade estética⁴⁵, ou seja, imagens poéticas detentoras de uma realidade particular, não necessariamente referencial. Segundo João Alexandre Barbosa, em seu livro *A metáfora crítica*,

A metáfora é o sinal de que, escapando à designação pura e simples, envolvendo possibilidades que se multiplicam à medida que a leitura se efetiva, o poema, que agora corta segmentos da realidade, passou a incorporar espaços inesperados cujas coordenadas somente são verificáveis a partir de suas próprias vinculações no espaço do texto. (BARBOSA, 1974, p. 10)

Ou seja, as “imagens poéticas” de *Lavoura Arcaica* são imagens, mas são ainda metáforas, que, justamente na sua resistência à explicitação e ao primado do sentido, constituem um importantíssimo fundamento da poeticidade dessa obra (e, ao mesmo tempo, seu principal desafio tradutório). A “imagem” de Lotito, cujo “processo de comparação [...] resulta na criação de um mundo imaginário, que substitui o mundo real”, é um “problema do âmbito da associação de ideias, do domínio mais da psicologia do que da retórica” (LOTITO, 2007, p. 63) e não é a mesma imagem de que fala Octavio Paz em seu *O arco e a Lira*, esta sim condizente com o presente trabalho:

Designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem o poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas elas têm em comum a característica de preservar a pluralidade de significados da palavra sem romper a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir.⁴⁶ (PAZ, 2014, p. 104)

Parece mais produtivo admitir que as metáforas, assim como a literatura de modo geral, têm o poder de conferir uma poeticidade que seja independente de referencialidade ou de significados lexicais, em vez de simplesmente chamá-las de “imagens” e mergulhá-las em uma zona de generalidade, privando-as de sua especificidade. Ou seja, é mais produtivo

⁴⁵ O termo é de Octavio Paz em *O arco e a lira*, em que ele diz que “nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência. As imagens poéticas têm sua própria lógica [...]” (PAZ, 2014, p. 113).

⁴⁶ Faz-se necessário reforçar aqui que Octavio Paz afirma que “todas as atividades verbais [...] são suscetíveis de mudar de índole e transformar-se em poema” (PAZ, 2014, p. 23), ou seja, também os romances construídos em sua materialidade linguística são poemas. Afinal, “se reduzirmos a poesia a umas poucas formas – épicas, líricas, dramáticas –, o que faremos com os romances, os poemas em prosa?” (PAZ, 2014, p. 23).

admitir que, no contexto literário, a metáfora pode não ser utilizada para esclarecer, mas para tornar duvidoso o sentido; ela pode provocar abertura estética e perturbar o entendimento em vez de facilitá-lo, como nos exemplos já mencionados: o pássaro novo, o cravo exasperado, a suculência do cactus.

Em outras palavras, a metáfora, no contexto literário, pode funcionar como expressão poética, como imagem, como um “distanciamento” da realidade, uma “traição” da referencialidade, e não uma simples sinuosidade, um atalho ao avesso, uma maneira diferente de significar a mesma coisa, um desvio com o mesmo destino certo. Ou seja: nos textos literários, além de “dificultar” uma significação imediata e apagar os rastros seguros em direção a ela, a metáfora pode ser capaz de colocar em xeque tal significação, colocar em risco a referência à realidade: o sentido criado pela metáfora pode ser novo – ou renovado, a significação pode ser deixada em aberto sem que isso signifique prejuízo para o romance, quer seja em sua significação enquanto todo, quer seja em sua poética (duas coisas que, aliás, estão enredadas), muito ao contrário, resultando em uma linguagem carregada de poeticidade.

A noção de metáfora como mera troca de significados parte do mesmo pressuposto das teorias tradicionais de tradução: o de que existe uma cesura cabal entre sentido e letra (materialidade, carnalidade), e tal pressuposto é tão nocivo aqui quanto o é na tradução. Ou seja: tratar a tradução e a metáfora como algo que simplesmente carrega um significado preexistente e arbitrário, uma informação comunicável, acaba com a possibilidade que essas linguagens diferentes têm de dizer *coisas outras*, que não precisam ter, necessariamente, um lastro de pretensa realidade conhecida (acessada) pela língua original e/ou pela linguagem comum (veicular). É preciso, de alguma maneira, desconhecer (de antemão) as razões daquilo que se traduz (metafórica ou interlinguisticamente), para só entendê-las no próprio processo de tradução, para não tomá-la rápido demais como algo que já se conhece e perder a sutileza (que às vezes pode ser brutal) de sua diferença.

Importante ressaltar também que, em certa medida, esse tipo de linguagem é uma característica da literatura contemporânea. De acordo com João Alexandre Barbosa,

não que em autores do passado não se possa constatar a preocupação referida; o básico, para o caso, é que, deixando de ser apenas um dado para a realização poética, a vinculação entre significante e significado se faça, por assim dizer, uma estratégia de criação textual. Em que a linguagem, descartada de suas funções emotivas ou apelativas, esteja submetida a uma incessante operação metalinguística, isto é, aquela em que, dobrada sobre si mesma, conduz o leitor, ou aquele que fala, para a teia das interrogantes acerca do próprio código utilizado. (BARBOSA, 1974, p. 138)

Assim como na pontuação, encontramos no texto duas maneiras diferentes de construção de metáforas: uma peculiar a André, e outra peculiar ao pai. Tenhamos em mente o mesmo exemplo do discurso paterno dado na página 26 deste estudo: é um discurso repleto de metáforas. Mas por ser um discurso doutrinário, o sentido de suas metáforas poderia ser considerado inequívoco, o direcionamento do pai é claro: façam o que estou dizendo, da maneira como estou dizendo, ou se arrependerão e sofrerão. A profusão de metáforas superpostas no discurso paterno, além da repetição das “fórmulas” que as compõem (“ai daquele que...”, “ninguém em nossa casa há de...”) tem apenas efeito persuasivo, é um recurso de oratória, serve para dar ênfase a uma ideia, uma vez que todas têm basicamente o mesmo sentido e objetivo: doutrinar, pregar a importância da paciência, do trabalho e do respeito.

Ainda assim, é difícil encontrar referencialidade em tais metáforas, é difícil tratá-las em termos de “teor” e “veículo”. Qual será o teor de “fogo” e de “cinza” quando o pai diz “ai daquele que brincar com fogo: terá as mãos cheias de cinza”? Ou o teor de “lenha escusa” quando ele diz “ai daquele que deita as costas nas achas dessa lenha escusa”? E o que significa “deitar as costas”? Apesar de parecerem inequívocos por serem doutrinários, os sentidos das metáforas paternas não são assim tão fechados, tornando seu discurso repleto de pequenas fendas, o que, inclusive, possibilitou a grande manobra subversiva de André, da qual já falamos longamente. Na intenção do pai, suas metáforas têm sempre um mesmo significado (poderíamos dizer que o teor de todos os seus veículos é sempre “má ação genérica” e “consequência dessa má ação”), que se repete com objetivo doutrinário. Justamente por conta dessa repetição, desse excesso, André tem a oportunidade de vilipendiar essa intenção, aproveitar-se da polissemia da linguagem e desestruturar o discurso paterno em proveito do próprio discurso. Nesse processo, mais uma vez, constatamos a influência direta e franca da materialidade do texto em sua construção enquanto obra.

Se as metáforas paternas já apresentam frestas, o que dizer então do discurso de André? Este sim explora toda a potencialidade poética das metáforas (assim como o faz com a pontuação), compondo um texto turvo, complexo, oblíquo, polissêmico, enfim, *metafórico*. Um rico exemplo disso é o Capítulo 4, em que é descrita a cabra Sudanesa, ou Shuda. Observemos a seguinte passagem (grifos nossos):

A primeira vez que vi Sudanesa *com meus olhos enfermiços* foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi *com cuidados de amante extremoso*, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos húmidas mergulhando nas bacias de unguentos de cheiros

vários, desaparecendo logo em seguida no pêlo franjado e macio dela; [...] aprimorei suas formas, dei brilho ao pêlo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, *quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo.* (NASSAR, 2009, p. 18-19)

Um leitor desavisado passa por esses rastros sem mergulhar na profundidade de seus sentidos obscuros e latentes, sentidos eróticos que não são oferecidos imediata ou evidentemente (ou mesmo brutalmente, como poderia ser o caso). Por exemplo: a vez descrita no trecho não é *a primeira vez* em que André vê Sudanesa, é a primeira vez em que ele a vê *com olhos enfermiços*. Tal sutileza pode facilmente passar despercebida, e, no entanto, é essencial para que o leitor perceba a presença do erotismo.

André oferece aos poucos novas indicações do erotismo: por que alguém conduziria uma cabra com cuidados *de amante*? A suspeita vem se confirmar na última frase do quarto capítulo, em que a carga erótica é confirmada pela escolha lexical: *haste* (tronco, caule, mastro), *túmido* (dilatado, grosso, volumoso), *lúbrico* (escorregadio, lascivo, sensual), *concurso* (ajuntamento, afluência, encontro). Mas notemos também que essa escolha lexical só nos auxilia a encontrar o sentido quando contemplamos os vários significados do termo: mesmo quando o significado é a chave, ele passa inevitavelmente pela polissemia. E o caráter polissêmico é justamente o que compõe a especificidade da literatura que se constrói através de imagens, segundo Octavio Paz, lembrando: “cada imagem [...] contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir” (PAZ, 2014, p. 104).

E ainda que a única metáfora “formalizada” de acordo com o conceito tradicional, ou seja, a única *substituição* lexical feita no trecho seja a realizada através da palavra “haste”, toda a frase final é metafórica, construindo de maneira oblíqua – e em união inquebrantável com sua materialidade – um sentido que não poderia ser construído de outra maneira, sob pena de abandonar sua “realidade poética de imagem” (PAZ, 2014, p. 105):

o sentido ou significado é um querer dizer. Ou seja: um dizer que pode ser dito de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem outro sentido fora de suas imagens. (PAZ, 2014, p. 115/116)

Ou seja, o que se discute aqui – e de acordo com Meschonnic, Campos e Berman – não é a irrelevância do sentido, e sim a maneira através da qual ele se constrói. Não é que o sentido não seja importante ou que possa simplesmente não existir, mas é necessário que os

tradutores atentem para o sentido que se constrói *inseparavelmente e através* da materialidade do texto: justamente a *letra*.

No caso das metáforas, o que importa é a imagem que se cria, e essa imagem só se cria através da adjeção do significado das palavras, ou melhor, de seus *vários* significados, com a materialidade da linguagem. Segundo João Alexandre Barbosa, “toda a leitura termina por ser uma perseguição do significado; a diferença está em se saber o que se chama de significado. O que aqui se diz é um significado que não está depois do texto mas que se inscreve no jogo de linguagem por ele exercido” (BARBOSA, 1974, p. 11).

Durante o texto, muitas outras metáforas têm sua potência poética suavizada ou suprimida através da interferência da tradução, e sempre na direção de conferir um sentido ao que, no original, parece não ter – justamente porque o que importa é a imagem criada, indissociável do sentido que se constrói, e não o significado das palavras simplesmente, que, ao ser privilegiado (ou mesmo forjado pela tradução, que não o rastreou no original), apaga a imagem ou a enfraquece, ao desconstruir a metáfora. Vejamos abaixo vários exemplos de metáforas que sofrem esse enfraquecimento na tradução, inclusive as duas primeiras saídas do próprio capítulo sobre Sudanesa, a cabra:

	ORIGINAL	TRADUÇÃO
1	ela que me seguia dócil pisando suas patas <i>de salto</i> (p. 18)	elle qui me suivait, docile, posant ses pates <i>graciles</i> (p. 65)
2	era uma cabra faceira, era uma cabra <i>de brincos</i> (p. 18)	c’était une chèvre coquette, c’était une chèvre <i>gracieuse</i> (p. 66)
3	depois que o vinho tinha <i>umedecido</i> sua solenidade (p. 30)	après que le vin avait <i>altéré</i> sa solennité (p. 73)
4	com a memória <i>molhada</i> (p. 36)	et ma mémoire <i>en désordre</i> (p. 76)
5	que era uma dádiva generosa e abundante eu poder me <i>desabar do teto</i> (p. 38/39)	que c’était un don généreux et abondant que je puisse <i>sortir de mes gonds</i> (p. 78)

6	e será um coro de <i>uivos</i> (p. 39)	et ce sera un chœur de <i>gémissements</i> (p. 78)
7	sacia a sede aos sedentos, a fome aos famintos, dá a <i>seiva</i> aos que necessitam dela (p. 57)	rassasie la soif des assoiffés, la faim des affamés, donne la <i>force</i> à ceux qui en ont besoin (p. 89)
8	estávamos os dois já quase <i>encharcados</i> , <i>as uvas no forro</i> (p. 68)	nous étions tous les deux déjà <i>presque enivrés, imbibés de vin</i> (p. 96)
9	transpondo o arco da peneira, um doce alimento faria esquecer, projetada na terra, a grade da sua <i>tela</i> (p. 98)	franchissant l'arc du tamis, projete à terre, un doux aliment lui fasse oublier le grillage de sa <i>prision</i> (p. 115)
10	afundei no corredor pisando numa passadeira <i>de perigo</i> (p. 101)	je m'enfonçai dans le corridor comme sur une passerelle périlleuse (p. 116)
11	e eu ainda me pergunto agora como montei minha força <i>no galope daquele risco</i> (p. 101)	et je me demande encore maintenant comment je chevauchai ma force <i>dans ce galop risqué</i> (p. 116)
12	deixando que um sebo oleoso cobrisse <i>minha escultura</i> (p. 110)	laissant un suif hurleux <i>me couvrir tout entier</i> (p. 121)
13	misturando no caldo deste fluxo o nome <i>salgado</i> da irmã (p. 110)	mêlant au bouillon de ce flux le nom * de ma soeur (p. 121)
14	berrei o nome de Ana com todos os meus <i>foles</i> (p. 115)	hurlai de toutes mes <i>forces</i> le nom d'Ana (p. 125)
15	de um lado, os <i>barros santos</i> , de outro, legiões do demo (p. 116/117)	d'un côté les <i>saints d'argile</i> , de l'autre, les légions du démon (p. 126)
16	e minhas mãos cheias de febre que desfaziam os <i>botões violentos</i> da	et mes mains pleines de fièvre qui défaisaient <i>brutalement les boutons</i> de la

	camisa (p. 135)	chemise (p. 137)
17	se pendurando no meu pescoço, fazendo festas nos meus cabelos (p. 150)	se pendant à mon cou, <i>me caressant les cheveux</i> (p. 147)
18	logo derramando sobre os ombros nus o <i>vinho lento</i> (p. 188)	aussitôt <i>versant lentement</i> le vin sur ses épaules nues (p. 171)

Podemos perceber que o procedimento adotado por Alice Raillard consiste em apaziguar polissemias e desbotar imagens, indo em direção a um sentido mais claro e seguro. No exemplo nº 5 isso fica patente: a tradutora troca “desabar do teto”, um uso renovado da linguagem, uma imagem que denota força, violência, queda, intensidade, por uma expressão cristalizada em francês, “*sorter de mes gonds*”, que significa sair de si, perder a cabeça, ou seja, troca um uso renovado da linguagem por um uso engessado. Essa troca específica é especialmente prejudicial porque, além de desbotar a imagem, a tradutora acaba nivelando a linguagem peculiar a André, obscura, polissêmica, oblíqua, à linguagem do pai, esta sim caracterizada pela utilização expressões cristalizadas. O efeito é a homogeneização de linguagens que, no texto original, têm a função justamente de marcar a diferença entre os personagens.

A segurança da interpretação parece ser o que guia todos os outros exemplos da última tabela: “patas gráceis” é mais compreensível que “patas de salto”, assim como “cabra graciosa” com relação a “cabra de brincos”, “embebidos de vinho” com relação a “uvas no forro”, “me cobrisse inteiro” com relação a “cobrisse minha escultura”, “forças” com relação a “foles”, “santos de barro” com relação a “barros santos”, “fazer carinho” com relação a “fazer festas” nos cabelos, “galope arriscado” em relação a “galope daquele risco”. Ou seja, Raillard opta sempre por uma linguagem que, ainda que mantenha certa ambiguidade em alguns casos, é uma ambiguidade rasa, apresentando um aspecto forte de referencialidade: é muito mais *verossímil* um vinho ser “derramado lentamente” do que o próprio vinho ser *lento*: isso não “faz sentido”. A mesma coisa acontece com “desfazer os *botões violentos*” e “*desfazer violentamente* os botões” da camisa.

Vemos também que há certa destruição de redes significantes, que, de acordo com Berman, é uma rede criada por significantes (ou no nosso caso, por imagens) que conversam

entre si e fornecem uma camada subjacente de sentido ao texto. Em *Lavoura Arcaica*, isso acontece principalmente através de termos ligados à natureza, material largamente utilizado nas construções metafóricas de André. O vocabulário referente à natureza é uma rede significativa subjacente à obra, não só porque ele é utilizado em grande parte das metáforas tão caras à sua poética, mas também porque André estabelece com a natureza uma relação que ultrapassa a conexão normal presumida de um camponês com sua terra: em alguns momentos, André se confunde com essa natureza, se enterra nela, se protege nela. Por exemplo:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho (NASSAR, 2009, p. 11)

Segundo André Luis Rodrigues,

André é incapaz de se relacionar com a natureza e o mundo de forma mediata. A sua relação com ela e com as pessoas é sempre imediata, ou melhor, o seu anseio é de que as relações se dêem dessa maneira. Daí a negação do trabalho, mediador maior no contato do homem com a natureza; daí a incapacidade de ver no animal apenas um instrumento ou fornecedor de alimento; daí a necessidade do contato físico dos pés com a terra, com o húmus, sem a mediação de sapatos ou meias, manifestando um enorme anseio de fusão com a natureza. (RODRIGUES, 2006, p. 122)

Dessa forma, é muito prejudicial trocar uma metáfora construída a partir de elementos dessa natureza por uma construída a partir de outros elementos quaisquer, ou mesmo negligenciar a existência de tal rede de significantes, por exemplo ao traduzir, inadvertidamente, a mesma palavra no original por duas diferentes, ou duas diferentes pela mesma (a *não-concordância* e a *anticoncordância* de Meschonnic), como Raillard traduz *caule* por *tige* e por *branche*, e *caule* e *haste* por *tige*. São sinônimos? Sim. Mas isso só quer dizer que eles compartilham o mesmo sentido, o que, segundo os preceitos tradutórios que guiam este estudo, não deveria ser privilegiado às custas de outros elementos da obra, incluindo tal rede significativa subjacente. Ou ainda, como é o caso, traduzir “seiva” por “força” ou “coro de *uivos*” por “coro de *gemidos*”.

Ainda sem sair da rede formada através dos elementos da natureza, mas formando sua própria subrede, estão os elementos do campo semântico ligado à água, utilizados com frequência por André para demonstrar força, intensidade, arrebatamento: “era só fervor, água e cascalho nas suas faces” (p. 130); “era uma *água represada* (que *correnteza*, quanto desassossego!)” (p. 179); “o tempo e suas *águas inflamáveis*” (p. 182); “e que não devia ser esse o meu vezo na *correnteza*” (p. 71); “não contrariando suas disposições, não se rebelando

contra o seu *curso*, não irritando sua *corrente*, estando atento para o seu *fluxo*” (p. 52); “misturando no *caldo* deste *fluxo* o nome salgado da irmã” (p. 110).

Então, quando André diz que o vinho tinha *umedecido* a solenidade do pai, ele quer dizer algo a mais do que o pai estar com a solenidade *alterada*, assim como dizer que sua memória estava *molhada* não significa somente que ela estava *em desordem*, ou dizer que ele e o irmão estavam *encharcados* não equivale a dizer que eles estavam *embriagados*. Essas são apenas algumas das nuances de sentido, e outras estão escondidas sob a força da imagem, que, segundo Paz, é um “feixe de sentidos rebeldes à explicação” (PAZ, 2014, p. 123). O *dizer algo a mais*, o *dizer coisas outras* se constrói justamente através das imagens poéticas, que, apagadas ou modificadas na tradução, transformadas em sentenças de fácil apreensão, levam consigo a letra, a poeticidade e grande parte do sentido – ainda que inexplicável – construído por ela.

Há ainda algumas vezes em que a metáfora não é modificada, mas simplesmente suprimida, apagada da tradução como se não existisse no original:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<p>não tenho outra pergunta nessas madrugadas inteiras em claro em que abro a janela e tenho ímpetos de acender círios em fileiras sobre as asas úmidas e silenciosas de uma brisa azul que <i>feito um cachecol alado</i> corre sempre na mesma hora a atmosfera (p. 49)</p>	<p>je n'ai d'autre question en ces aubes sans sommeil où j'ouvre la fenêtre et voudrais allumer des files de cierges sur les ailes humides et silencieuses d'une brise bleue qui, à la même heure, parcourt toujours l'atmosphère (p. 84)</p>
<p>mas eu achava que <i>se da corda de um alaúde - esticada até o limite</i> - se podia tirar uma nota afinadíssima (supondo-se que não fosse mais que um arranhado melancólico e estridente), ninguém contudo conseguiria extrair nota alguma se a mesma fosse distendida até o</p>	<p>mais je pensais tirer une note très pure (à supposer que ce ne fût pas un grincement mélancolique et strident), personne cependant ne parviendrait à en tirer une seule note si la même corde était tendue à se rompre (p. 161)</p>

rompimento (p. 172)	
aguardei perdido em confusos sonhos, meus olhos caídos no dorso dela, <i>meu pensamento caído numa paragem inquieta</i> , mas tinha sido tudo inútil (p. 124)	j’attendis perdu dans des rêves confus, les yeux pesant sur son dos, mais tout avait été inutile (p. 130/131)
um pouco abaixo, <i>entre a costura das virilhas</i> , penso, me enchendo a palma, o saco tosco do meu escroto que protegia a fonte primordial de todos os meus tormentos (p. 136)	un peu dessous, suspendu, m’emplissant la paume de la main, le sac brut de mon scrotum qui protégeait la source primordiale de tous mes tourments (p. 138)

O apagamento e a transformação do material metafórico em sentenças mais inteligíveis faz parte de um processo de clarificação amplamente adotado na tradução de Alice Raillard. Além dos exemplos mostrados acima, é muito frequente a inclusão de pronomes possessivos quando eles não estão presentes no original, explicitando relações que não estavam explícitas, e de pequenos adendos esclarecedores, sempre tornando o sentido do texto mais claro, extinguindo ambiguidades e obscuridades, as quais, é importante frisar, aparecem em larga medida no original e são caras à poética da obra. Vejamos alguns exemplos:

	ORIGINAL	TRADUÇÃO
1	foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância (p. 24)	ce fut quand la foi poussait en moi virulente dans <i>mon</i> enfance (p. 69)
2	e ostentando os pêlos do peito e os pêlos do braço (p. 41)	et fort des poils de <i>ta</i> poitrine et des poils de <i>tes</i> bras (p. 79)
3	bastava afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso (p. 43)	il suffisait d’enfoncer les mains pour connaître l’ambivalence de <i>leur</i> usage (p.

		80)
4	e um torrador de café [...], girando ainda à manivela na memória (p. 63)	et un brûloir à café [...], qui tourne encore la manivelle de <i>ma</i> mémoire (p. 93)
5	não passando de ilusão, no meu caso, a felicidade que eu pudesse ter vislumbrado para além das divisas do pai (p. 22)	n'était qu'une illusion dans mon cas la félicité que j'avais pu entrevoir hors des limites <i>des terres</i> de <i>notre</i> père (p. 68)
6	o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa (p. 23)	nos pensées occupées <i>de l'image</i> de nos soeurs à la maison (p. 69)
7	seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas (p. 29)	ses doigts sonores claquant à <i>l'unisson</i> , c'était là l'origine des castagnettes (p. 72)
8	os olhos cheios d'água (p. 35)	les yeux pleins de <i>larmes</i> (p. 76)
9	quando a casa ressonava (p. 43)	quand la maison <i>dormait</i> (p. 81)
10	as mesmas coisas que eu, em alta tensão, tinha exposto aos olhos peçados de Pedro (p. 174)	les mêmes choses que, <i>dans un moment</i> de haute tension, j'avais exposées aux yeux gênés de Pedro (p. 162)
11	enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol (p. 179)	tandis que ses jambes de poulain compensaient le silence, se reprenant à bouger à <i>un rythme</i> désordonné sous le drap (p. 165)

Em todos esses trechos, podemos ver pequenas clarificações ou tentativas de “ajeitar” um sentido que não estava tão claro ou ajustar uma sentença que parecia absurda. Então de “seus dedos canoros estalando como se fossem”, temos “seus dedos sonoros estalando em unísono”; pernas desordenadas passam a ser pernas que se movem em um ritmo desordenados; e a alta tensão do trecho nº 10 passa a ser de “um momento”, explicação

inexistente no original. Até mesmo pequenas figurações de linguagem já completamente cristalizadas, como dizer que os olhos se encham de água em vez de lágrimas, ou o uso de “ressonar” com o sentido de “dormir”, são anuladas pela tradução, como vemos nos trechos nº 8 e 9.

A adição dos pronomes possessivos é outro ponto interessante de reflexão. Como o recorte e o isolamento de frases, apesar de didático, torna um pouco difícil a comparação no que diz respeito ao contexto, segue um pedaço maior do capítulo em que se encontra o trecho nº 4 (grifos nossos):

Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia para cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória; (NASSAR, 2009, p. 62/63).

Podemos ver de duas formas: na primeira, não há nada que restrinja a memória mencionada à memória de André. Nesse caso, o uso do pronome possessivo na tradução é uma clarificação e uma redução de possibilidades de interpretação. Na segunda, o fato de um dos verbos do começo do capítulo estar na primeira pessoa do singular (“incursiono”) e a presença do pronome possessivo (“*minha* córnea”) deixam claro que se trata da memória de André. Em ambos os raciocínios, a adição do pronome em “*minha* memória” é absolutamente desnecessário. Além disso, os processos de racionalização e clarificação fazem com que a tradutora modifique o sentido da frase. Em português, é o torrador de café que gira à manivela, e isso ocorre na memória. Em francês, a manivela não movimenta o torrador, mas a própria memória: “que gira ainda a manivela da minha memória”. É interessante pensarmos então como uma tradução voltada para o sentido pode prejudicar não só a letra, mas também o próprio sentido, como um tiro que sai pela culatra.

A adição de um pronome possessivo pode parecer inofensiva, mas nem sempre o é. Tomemos o exemplo 5, em que a frase no original é “não passando de ilusão, no meu caso, a felicidade que eu pudesse ter vislumbrado para além das divisas do pai” (NASSAR, 2009, p. 22). Essas “divisas do pai” podem ser tomadas metaforicamente, não dizendo respeito à propriedade material, à casa ou à fazenda em si pertencentes ao pai, mas sim à sua doutrina, seus ensinamentos e suas condutas. Ainda: o termo “pai” usado assim sem pronome possessivo, pode aludir a Deus, tornando também “divisas do pai” uma metáfora para

comportamento e conduta, e não para fronteiras geográficas. A tradução de Raillard é a seguinte: “n’était qu’une illusion dans mon cas la félicité que j’avais pu entrevoir hors des limites *des terres de notre père*” (RAILLARD, 2004, p. 68). A tradutora, ao incluir “das *terras de nosso pai*”, recorre à clarificação e, conseqüentemente, reduz as interpretações possíveis, reduzindo também a poeticidade do texto.

Outro exemplo, ainda mais invasivo, ocorre em uma das cenas mais importantes do romance, durante a festa de comemoração ao retorno de André à casa da família, de onde ele havia fugido:

e eu de pé vi meu irmão mais treloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana (NASSAR, 2009, p. 190)

Ao traduzir essa passagem, Alice Raillard troca “*uma revelação*” por “*a revelação*”. Seria clarificação suficiente, passando de um pronome indefinido (abertura) para um definido (especificidade). Em seguida, porém, a tradutora introduz uma frase inteira, inexistente no original, esclarecendo completamente a situação de acordo com a sua interpretação (grifo nosso):

et, debout, je vis mon frère plus délirant encore en découvrant le père, se jetant sur lui, lui agrippant le bras, le tirant violemment, le secouant par les épaules, vociférant, lui faisant *la sinistre révélation, confessant au père la passion qui m’unissait à Ana*, semant dans ses oreilles une semence insensée (RAILLARD, 2004, p. 172)⁴⁷

A frase incluída é “confessando ao pai a paixão que me unia a Ana”. A tradução é feita com base em uma interpretação da tradutora, e para que essa interpretação – esse significado, esse entendimento – seja feita do mesmo modo pelo leitor, essa clarificação lhe pareceu necessária. De acordo com Meschonnic, “paradoxalmente, uma *boa* tradução não deve ser pensada como uma *interpretação*. Porque a interpretação é da ordem do sentido e do signo. Do descontínuo. Radicalmente diferente do texto, que *elabora* aquilo que diz” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIX).

Ou seja, a tradução depende sim de uma interpretação, feita por um sujeito, mas a partir do momento em que esse sujeito se concentra em realizar uma transferência de sentido em detrimento da letra – lembrando sempre que a letra não exclui o sentido, muito ao contrário, o incorpora e, principalmente, o produz –, esta será uma tradução comprometida,

⁴⁷ Para fazer referência à tradução, as citações trazem o nome da tradutora, e não do autor do texto original.

avariada. É preciso se preocupar com mais do que simplesmente a língua, o léxico, e sim com o que faz de um texto literário um ato de criação. Meschonnic afirma que “traduzir é inevitavelmente confrontado com um pensamento da literatura, um pensamento da linguagem. Basta que este pensamento falhe e não é mais a tradução aquilo que se vê, mas esta falha” (MESCHONNIC, 2010, p.XXIX).

A consequência de tal clarificação não se resume somente ao esclarecimento de uma situação que, no original, não está clara nem quer estar; resulta também, em um nível mais profundo, no privilégio de uma *informação*, de algo comunicável, de um *sentido*, em detrimento da experiência literária, de uma experiência poética da *obra*, que, segundo Berman, “não transmite nenhum tipo de informação, mesmo contendo algumas, ela abre à experiência de um mundo” (BERMAN, 2007, p. 64).

CONCLUSÃO

Uma das reflexões de Antoine Berman acerca da tradução é a de que “não existe *a* tradução, [...] mas uma multiplicidade rica e desconcertante, fora de qualquer tipologia, *as* traduções, o espaço *das* traduções, que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar *para traduzir*” (BERMAN, 2007, p. 24).

Dessa maneira, entendemos que o procedimento de Alice Raillard é propor um pacto específico para sua tradução, baseado em sua chave de leitura, que nos parece ser o da intertextualidade bíblica. Ela tende a esclarecer o texto, fazer com que ele se torne mais didático, cognoscível, mais acessível para o leitor, como se espera que textos doutrinários sejam. Para tornar isso possível, ela clarifica passagens, apaga ou desbota a linguagem metafórica, modifica o ritmo através da alteração de pontuação, da racionalização e da reorganização sintática, e chega a incluir frases inteiras que não estão presentes no original, no esforço de impelir o texto na direção de uma leitura mais transparente.

Na realidade, Alice Raillard está sendo fiel ao seu próprio projeto de tradução, que é, como ela mesma afirma, levar a literatura brasileira ao acesso dos leitores franceses. Ela se posiciona enquanto intérprete e, como tal, propõe uma interpretação da obra e transmite tal interpretação, transportando-a com zelo para os leitores franceses e facilitando seu alcance, privilegiando e descomplicando o *sentido* que ela viu no romance. Esta abordagem não está incorreta ou traz prejuízos *per se*, podendo funcionar perfeitamente em obras que não tenham tanto apreço por sua materialidade. E é inclusive uma abordagem útil se pensarmos em termos de divulgação da literatura brasileira, uma vez que, de fato, esse transporte é importante para os nossos autores, inclusive num viés político. De uma maneira ou de outra, os autores brasileiros traduzidos, e principalmente, traduzidos para o francês, como bem aponta a própria tradutora⁴⁸, serão considerados bons autores, autores cuja leitura vale a pena.

Entretanto, ao privilegiar seu sentido – ou melhor, o sentido atribuído por ela –, a tradutora acaba, conseqüentemente, desfigurando a letra do romance. Ao praticar clarificações, ela subtrai do texto sua obscuridade peculiar, sua obliquidade na maneira de significar, enfraquece sua linguagem metafórica e polissêmica. Isso é prejudicial ao romance, uma vez que, segundo Rodrigues, “a ambiguidade é o processo mesmo de construção da narrativa e, entre outras coisas, uma resposta ao maniqueísmo da ideologia paterna”

⁴⁸ Ver página 13, na introdução deste trabalho.

(RODRIGUES, 2006, p. 79). Ou seja, a ambiguidade e a linguagem metafórica não são meramente a “forma” para um conteúdo, mas engendram a particularidade dos personagens e suas relações.

Ao alterar a pontuação e rearranjar a sintaxe, outro processo recorrente, além de interferir na rítmica e, portanto, na poética da obra, a tradutora anula a diferença entre os discursos de André e do pai, que, como vimos se pauta também através de seu ritmo. Uniformizados os discursos, os personagens perdem suas singularidades, uma vez que seu discurso é sua construção. A consequência é que o embate, tão importante à obra, se mostra na tradução apenas em seu nível mais raso, mais superficial, o nível do conteúdo. Perdem-se as geniais nuances criadas por Nassar no seu trabalho com a “gema” e “casca”⁴⁹ que cria as relações presentes no romance, porque “Raduan não só trabalhou a casca e a gema, a forma e o conteúdo, como também os *misturou* (na verdade nasceram indissociados) de maneira inextricável num todo coerente e organizado” (RODRIGUES, 2006, p. 171).

A tradução de Alice Raillard parece não levar isso em conta, e se mostra uma tradução voltada para o signo, para o sentido. Segundo Meschonnic,

traduzir segundo o comando do signo induz a uma esquizofrenia do traduzir. Um pseudorealismo ordena traduzir o sentido sozinho – quanto na verdade nunca está só. Ele dirige a ilusão do natural – a tradução que apaga. Ela acomoda a poesia e o ato literário, em geral, à noção de forma como resíduo daquilo que se acredita ser o sentido, conforme a palavra, geralmente como unidade. (MESCHONNIC, 2010, p. XXX)

Uma tradução de *Lavoura Arcaica* que não encarasse sua “forma” como “resíduo”, mas que se pautasse na importância de sua materialidade, ou seja, uma tradução adequada ao seu projeto literário, seria a busca de algo na linguagem do romance que não fosse relativo ao significado vocabular. Seria a busca de seu funcionamento, de seus mecanismos poéticos, de sua letra, que inclui, como já vimos, esses mesmos aspectos apagados em *La Maison de La Mémoire*, especialmente o ritmo e a linguagem metafórica. Uma tradução de *Lavoura Arcaica* coerente com nosso recorte seria um processo em que “o tradutor traduz não o poema (seu “conteúdo” aparente), mas o *modus operandi* da “função poética” no poema, liberando na

⁴⁹ Referência à entrevista que Raduan deu aos Cadernos de Literatura Brasileira, em que ele afirma: “Dei conta de repente de que gostava de palavras, de que queria mexer com palavras. Não só com a casca delas, mas com a gema também” (NASSAR, 1996, p. 24).

tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua *intentio* ‘intra-e-intersemiótica’: aquilo que no poema é ‘linguagem’, não meramente ‘língua’” (CAMPOS, 2013, p. 102)⁵⁰.

Não é essa a proposta de Raillard. Entretanto, por mais agravos que essa tradução tenha trazido à obra, conseguimos perceber que a utilização da tradução como aliada da teoria da literatura é mais que pertinente. *La Maison de la Mémoire*, mesmo que tenha diversos problemas escondidos em seu alçapão, mesmo que seja uma tradução “defectiva” sob o ponto de vista de Berman, Meschonnic e Campos, mostrou com eficiência a importância de vários recursos utilizados por Nassar na construção de seu romance, ainda que tenha sido através das perdas sofridas.

O processo tradutório é, então, um processo de crítica literária, em que a obra “se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as estranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica” (CAMPOS, 2013, p. 14). A partir do momento em que a tradução deve perscrutar as particularidades de uma obra – em especial as particularidades da letra e a maneira como esta influencia a construção do texto enquanto sistema – para então reproduzir tais particularidades na tradução, o processo tradutório se mostra forte aliado da teoria da literatura, no que diz respeito à investigação das especificidades literárias de um texto, lembrando sempre que cada texto é único e necessita de uma abordagem adequada à composição *sui generis* estabelecida por ele.

Estudar a tradução de *Lavoura Arcaica* trouxe, então, notáveis proveitos para a melhor compreensão desse romance repleto de recursos materiais que não são meros adereços, mas, ao contrário, contribuem ativamente para a elaboração de uma obra em que “a clássica dicotomia entre fundo e forma caminha para a anulação. A ordem estética estabelecida se rompe e o elemento poético assume uma função regente contra a estrutura tradicional do romance, ao buscar o desalojamento do recurso enunciativo que era dominante” (TEIXEIRA, 2002, p. 34). Ou, como afirma a tradutora para o inglês, “na medida em que a dualidade do processo é apreensível neste caso, uma análise cuidadosa da tradução de *Lavoura Arcaica* não

⁵⁰ Lembrando sempre que Campos inclui em suas reflexões, com o mesmo status de “poema”, os textos em prosa que conferem “primacial importância ao tratamento da palavra como *objeto*, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia” (CAMPOS, 2013, p. 4).

só esclarece o processo de tradução em si, mas também enriquece a interpretação do trabalho tal como foi escrito no original” (SOTELINO, 2002, p. 532)⁵¹.

⁵¹ “To the extent that the duality of the process is apprehensible in this case, a careful analysis of the translation of *Lavoura Arcaica* not only unriddles the process of translation itself, but also enriches the interpretation of the work as it was written in the original.”

REFERÊNCIAS

ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. *Da Lavoura Arcaica – Fortuna Crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. 1999. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. *Lavoura Arcaica na Imprensa*. In: *Cadernos da Escola de Comunicação*. nº 4. UniBrasil Centro Universitário, 2006. Disponível em: <<http://revistas.unibrasil.com.br/cadernoscomunicacao/index.php/comunicacao/article/view/43>>. Último acesso: 10 janeiro 2016.

AUDIGIER, Émilie Geneviève. *As traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa: variação de oito contos de 1910 a 2004*. Tese de Doutorado. Departamento de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/emilieaudigierdoutorado.pdf>>. Último acesso: 08 janeiro 2016.

BARBOSA, João Alexandre. *Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave Maria, 1987. Edição Claretiana.

BLACK, M. *Models and metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, NY: Cornell University, 1962.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CRUL, Antonio. A filosofia Nietzscheana em *Lavoura Arcaica*: a transvaloração e a transmutação de André. In: *Relendo Lavoura Arcaica*. Org: Brunilda T. Reichmann. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

LOTITO, Denise. *Expressividade e sentido: um estudo estilístico das metáforas de Lavoura Arcaica*. 2007. 125 pgs. Dissertação de Mestrado – USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-30112009-153332/pt-br.php>>. Último acesso: 28 dezembro 2015.

MARTINS, Alexandre de Oliveira. *A pontuação como marcador expressivo da disritmia poética em Lavoura Arcaica*. 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2004.

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

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1975.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NASSAR, Raduan. A conversa. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar – nº 2*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

NASSAR, Raduan. *Un verre de colère suivi de La Maison de la Mémoire*. Tradução de Alice Raillaire. Paris: Gallimard, 2004.

NETO, Benedito Costa. Pedra Viva - trinta notas sobre *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. In: *Relendo Lavoura Arcaica*. Org: Brunilda T. Reichmann. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RAILLARD, Alice. Alice Raillaire. In: *TransLittérature*, Paris, n. 1, 1991. Entrevista concedida a François Cartano.

REICHMANN, Brunilda T. (Org.) *Relendo Lavoura Arcaica*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

RICHARDS, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 1936.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHRÖDER, Ulrike. Metáforas numa perspectiva intercultural. In: LARA, Glaucia Muniz Proença; COHEN, Maria Antonieta (Org.). *Linguística, tradução, discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SOTELINO, Karen Catherine Sherwood. *Notes on the Translation of Lavoura Arcaica by Raduan Nassar*. *Hispania* 85.3 (2002): 524-533.

SOUZA, Jacqueline Ribeiro de. *Discurso e subjetividade em Lavoura Arcaica*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2012.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

TORRES, Marie-Helène. Tradução da cultura: Literatura brasileira traduzida em francês. In: *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2009.

WOLFF, María-Tai. *Em paga aos sermões do pai: Lavoura arcaica by Raduan Nassar*. *Luzo-Brazilian Review*, Madison, 1985, Summer.

ZILLY, Berthold. “Lavoura arcaica – lavoura poética – lavoura tradutória: historicidade, atualidade e transculturalidade da obra-prima de Raduan Nassar”, *Romanitas, lenguas y literaturas romances*, 2009, vol. 3, nº 2. Disponível em: <<http://romanitas.uprrp.edu/espanol/volumen3/zilly.html>>. Último acesso: 21 janeiro 2016.