UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Sandra Mara Mendes da Silva Bassani

AS RELAÇÕES ENTRE TRADUÇÃO E ALTERIDADE NA LITERATURA REGIONALISTA DE JORGE AMADO E RÓMULO GALLEGOS

Rio de Janeiro
2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

AS RELAÇÕES ENTRE TRADUÇÃO E ALTERIDADE NA LITERATURA REGIONALISTA DE JORGE AMADO E RÓMULO GALLEGOS

Sandra Mara Mendes da Silva Bassani

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito necessário à obtenção de título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos – opção: Literaturas Hispânicas)

Orientadora: Professora Doutora Silvia Inés Cárcamo de Arcuri.

Rio de Janeiro

2009

As Relações entre Tradução e Alteridade na Literatura Regionalista de Jorge Amado e Rómulo Gallegos

Sandra Mara Mendes da Silva Bassani
Orientadora: Silvia Inês Cárcamo de Arcuri

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito necessário à obtenção de título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos – opção: Literaturas Hispânicas)

Examinada por:

_____

Presidente, Profa. Doutora Silvia Inés Cárcamo de Arcuri

_____

Profa. Doutora Ana Beatriz Golçalves - UFJF

_____

Prof. Doutor Julio Aldinger Dalloz - UFRJ

_____

Profa. Doutora Maria Mirtis Caser - UFES

_____

Profa. Doutora Viviana Gelado - UFF

_____

Profa. Doutora Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira - UFF

_____

Prof. Doutor Víctor Lemos - UFRJ

Rio de Janeiro
Abril de 2009

Bassani, Sandra Mara Mendes da S.

As relações entre tradução e alteridade na literatura regionalista de Jorge Amado e Rómulo Gallegos. Sandra Mara Mendes da Silva Bassani. – Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2009.

x, 202f; 30cm.

Orientadora: Sílvia Inés Cárcamo de Arcuri.

Tese – UFRJ/FL/Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, 2009.

1. Literatura hispano-americana. 2. Regionalismo brasileiro. 3. Tradução cultural. 4. Relações entre tradução e alteridade.

HOMENAGEM

A Jorge Amado,

por ter-me proporcionado tão
prazerosa viagem nesta
Navegação de Cabotagem.

Ao meu esposo Jomar Bassani,

cuja cumplicidade traduz-se em

amor, dedicação e apoio
incondicionais.

À minha filha Nicole,
fonte de meu estímulo e
inspiração.

AGRADECIMENTOS

Ao Ser Supremo, por esta oportunidade, pela força e proteção.

À Drª Sílvia Cárcamo, pela partilha do saber, pela preciosa orientação e pelo constante estímulo intelectual.

Ao ilustre e admirável Wilson Martins, não só por seu precioso trabalho como crítico literário, mas também por dedicar uma parte de seu tempo a ajudar-me a encontrar as fontes documentais de que necessitava.

À professora Leilah Santiago Bufrem, de Curitiba, que contribuiu enormemente para a realização desta pesquisa, ao permitir-me o acesso a seus estudos sobre a Editora Guaíra.

À querida Regina Simon, que representa em minha vida uma das mais verdadeiras demonstrações de amizade, apoio de amiga e ombro de irmã...

À Fundação Casa de Jorge Amado, na dedicada pessoa de Myriam Fraga, pela acolhida e apoio.

Às minhas irmãs, aos meus irmãos, aos meus pais e meus amigos, por acreditarem sempre em minha força de vontade e em minha capacidade de superar mais este desafio.

RESUMO

BASSANI, Sandra Mara Mendes da Silva. As Relações entre Tradução e Alteridade na Literatura Regionalista de Jorge Amado e Rómulo Gallegos. Tese de Doutorado em Literaturas Hispânicas, apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2009, 202 fls. mimeo.

Este trabalho investiga a atuação de Jorge Amado como tradutor do romance *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos e como, a partir dessa tradução, Amado se tornou divulgador de obras de autores latino-americanos no Brasil na década de 1940, época em que se liam, no País, praticamente só obras de origem francesa. O enfoque da pesquisa não é a análise da tradução em si mesma, mas o estudo do processo de apreensão e compreensão do Outro pela tradução como paradigma de contato cultural, considerando que Amado passou por uma inversão de papéis: de autor a tradutor de obra regionalista. Para desenvolver este trabalho foram abordadas questões referentes à literatura regionalista no Brasil e na América Hispânica, algumas teorias da tradução, passando pela criação da obra, por Gallegos, por meio da tradução intralingual, e pela recriação feita por Amado, pela perspectiva da tradução interlingual. Também foi feito um relato de como Amado conseguiu que muitos livros de autores hispano-americanos fossem publicados em tradução para a língua portuguesa e de que forma essas obras ganharam dimensão no meio literário brasileiro. Buscou-se também delinear qual foi a contribuição de Amado para o sucesso dessas obras junto ao público leitor brasileiro, tentando-se comprovar a hipótese de que ele tenha sido um dos responsáveis por uma espécie de “boom” literário hispânico frente à tradicional literatura francesa.

ABSTRACT

BASSANI, Sandra Mara Mendes da Silva. As Relações entre Tradução e Alteridade na Literatura Regionalista de Jorge Amado e Rómulo Gallegos. Tese de Doutorado em Literaturas Hispânicas, apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2009, 202 fls. mimeo.

This work investigates Jorge Amado's performance as a translator *Doña Bárbara* novel, written by Rómulo Gallegos, and how, starting from that translation, Amado became a promoter of Latin-American authors' works in Brazil in the 1940s; by that time people read in Brazil almost only books and novels from France. The focus of these research is not the analysis of the translation in itself, but the study of the apprehension process and understanding the Other by the translation as paradigm of cultural contact, considering that Amado went by an inversion of roles: of author to translator of regionalist novels. To develop this work subjects many questions regarding the regionalist literature in Brazil and in Hispanic America were approached, some translation theories, the way Gallegos wrote his novel, using intralingual translation, and the way Amado translated it using interlingual translation. It was also made a report of how Amado got that many books of Hispanic-American authors were published in Portuguese translation and the way those novels were spread in Brazilian literary. It was outlined Amado's contribution for the success of those novels in Brazil, and we tried to prove the hypothesis that he had been one of the responsible for a type of Hispanic literary "boom" against the traditional French literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

2 A LITERATURA REGIONALISTA NO BRASIL E NA AMÉRICA HISPÂNICA.....20

2.1 As Vanguardas, o Regionalismo Hispano-americano e a Trajetória Literária de Gallegos até a Construção de *Doña Bárbara*.....20

2.2 A Semana de Arte Moderna, o Movimento Regionalista e o Florescimento da Ficção Amadiana 39

2.2 Rompendo Cânones a partir da Semana de 22: As Multifaces do Regionalismo Amadiano. 54

3 TRADUÇÃO E TEXTO FICCIONAL 78

3.1 Criando *Doña Bárbara:* a tradução intralinguística a partir da visão do viajante-tradutor 78

3.2 A Tradução Interlinguística pela Perspectiva Linguística 90

3.3 A Tradução Interlinguística pela Perspectiva Cultural 104

4 A ARTICULAÇÃO ENTRE TRADUÇÃO E ALTERIDADE 116

4.1 A Ronda pelas Américas e a Representação da Alteridade 116

4.3 Recriando *Doña Bárbara*: A Alteridade no Processo de Tradução 128

4.3 Contribuições da Tradução para a Literatura Nacional 148

5 CONCLUSÃO 182

6 REFERÊNCIAS 187

1 INTRODUÇÃO

Jorge Amado, autor de várias obras de cunho regionalista, teve seus livros publicados em mais de quarenta idiomas e amplamente estudados por pesquisadores e pela crítica. Mas, ele também atuou como tradutor, de forma esporádica e sem caráter profissional, e traduziu, entre outros, o romance *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos.

A tradução desta obra foi derivada de uma viagem que Jorge Amado empreendeu pela América Latina, iniciada às vésperas do Estado Novo, no Brasil, em 1937.

As impressões de Jorge Amado sobre a América Latina estão relatadas em vários escritos periódicos que, em 2001, foram organizados e transformados no livro “A Ronda das Américas”, editado pela Fundação Casa de Jorge Amado.

Essa viagem despertou em Jorge Amado a vontade de divulgar algumas obras hispânicas em solo brasileiro. A esse respeito, afirma o próprio Amado, em artigo

publicado no Jornal do Brasil (1974) intitulado: Rómulo Gallegos, há algo de comum entre os romancistas da América? que:

> Eu realizara longa viagem pelas três Américas, tomara conhecimento das literaturas de diversos países de língua espanhola, fizera-me admirador e amigo de romancistas e poetas. Além de Gallegos, eu propunha fossem traduzidos e editados Jorge Icaza (Huasipungo e En las Calles), Aguilera Malta (Canal Zona), Rivera (La Vorágine), Enrique Amorim (El Caballo y su Sombra), para citar apenas alguns.

Mas, o que teria motivado essa "ronda" pela América Hispânica?

Amado, no artigo já citado (1974) afirma que na ocasião da viagem, traduzia-se muito no Brasil do inglês, do alemão, do russo e, principalmente, do francês, que também exercia uma grande influência na linguagem literária e cotidiana por meio de empréstimos lingüísticos. Sobre isso, assinala Nelson Sodré (1995), que "o mercado brasileiro [de obras literárias] era dominado pelo produto francês, já que nesse idioma se difundia a cultura literária e por isso os movimentos ocorridos na França encontravam aqui repercussão" (p. 433).

Contudo, ainda que Jorge Amado também lesse obras em francês e se identificasse com escritores importantes da literatura francesa como Émile Zola, Louis Aragon, Leopoldo Senghors, para citar apenas alguns, seu contato com autores e obras hispânicas foi muito mais intenso, e sua primeira obra submetida à tradução (Cacau - 1933)[1] foi traduzida para o espanhol, idioma que apresenta o maior número de traduções de suas obras.

---

[1] Tradução efetuada pelo escritor argentino Héctor F. Miri, publicada em julho de 1935, pela Editorial Claridad. O autor "estendeu" o título de *Cacau* para: "*Cacao: La vida de los trabajadores en las fazendas y cacahuales del Brasil*". Não há glossário. O autor numera os termos em vez de utilizar a escrita em itálico e coloca notas do tradutor no rodapé da página.

Jorge Amado, algumas vezes, declarava-se ressentido do fato de o Brasil e os demais países da América Hispânica, principalmente os da América do Sul, viverem uma condição de intercâmbio cultural e literário inexpressivo, quando não inexistente.

Essa condição também foi observada por Antônio Cândido quando afirma que o Brasil orientava-se pela Europa e "com os países da América Latina não tinha afinidades nem interesses comuns". (1993, p. 132).

Segundo Cândido, certo sentimento da América espanhola começou a ser despertado no Brasil quando da circulação, nas metrópoles culturais, e por influência francesa, de obras como *Alzira*, de Voltaire, de assunto peruano, ou de *Os incas*, de Marmontel, que, por seu prestígio, começaram a "refluir sobre nós". (1993, 131). Esse despertar para o sentimento americano, "com a Independência [do Brasil] em 1822 e o romantismo logo a seguir, tomou corpo o que se pode chamar de 'projeto americano' na literatura". (1993, 131).

Talvez, esse sentimento de americanidade, que é o sentimento de pertença ao continente americano (CAIRO, p.21) tenha nascido em Jorge Amado e o tenha despertado para lutar pelo reconhecimento do valor de obras e autores hispano-americanos como uma forma de integração entre os países de um mesmo continente, como proposta de aproximação entre eles por meio da literatura.

Nessa perspectiva, Jorge Amado se identifica com os escritores que, em geral, lutaram de certa forma pela liberdade política e intelectual de seus países e, por isso, afirma em artigo publicado no Jornal do Brasil (1974) que na América Latina existem múltiplas literaturas, unidas pela temática de problemas e posição dos autores em relação à "militância literária ao lado do povo".

Talvez essa luta de Amado pelo reconhecimento da literatura latino-americana seja a maior manifestação de identificação com uma América que ele queria que fosse também sua, que, mesmo o sendo geograficamente, não o era em termos de intercâmbio político, artístico e cultural. É uma tentativa de se fazer notar, de mostrar que ele também fazia parte de um conjunto de escritores que lutavam pelos mesmos ideais políticos e intelectuais de uma América que estava, de certa forma, esquecida e desprivilegiada em termos artísticos em relação às outras.

Nesse fato manifesta-se a questão da alteridade[2], vista por um ângulo maior na relação de Jorge Amado com a América Latina, seu apreço pela língua, tradição, pelos costumes e pelas artes. Em um ângulo mais direcionado, a questão da alteridade se manifesta na apreciação de Jorge pela obra *Doña Bárbara*. Em várias oportunidades, Amado declarou seu apreço por ela, classificando-a de "obra de insuperável beleza, de insuperável grandeza". (1974).

Talvez o interesse de Jorge Amado por *Doña Bárbara* resida nas coincidências temáticas e nos propósitos literários entre a referida obra e as suas: regionalismo, denúncia social, renovação da linguagem literária, valorização das tradições culturais, narrativa crítica e perspectiva ideológica. O próprio Amado afirma que os escritores latino-americanos têm em comum, incluindo o Brasil, o fato de que é "na miséria e na opressão das ditaduras que determinam temas e posições semelhantes". (1974).

Terminada a tradução de *Doña Bárbara* Jorge Amado saiu em busca de editor que pudesse transformar os originais de sua tradução em livro, e declara: "de 1938 a 1941 andei de ceca em meca empunhando os originais da tradução de *Doña Bárbara*

[2] A alteridade é entendida aqui como ato de colocar-se no lugar do outro na relação interpessoal, com consideração, valorização, identificação e diálogo com o outro. (SILVA, Mauricio, on-line).

em busca de editor brasileiro disposto a apresentar ao público nacional o grande mestre do romance venezuelano" (AMADO, 1974).

O enfoque desta pesquisa não é apenas o estudo da tradução em si mesma, mas também o estudo do processo de apreensão e compreensão do Outro por meio dessa tradução, a partir da ronda pelas Américas, buscando analisar essa atividade tradutória, levando em consideração que Jorge Amado passou por uma inversão de papéis: de autor a tradutor de obra regionalista.

Além de *Doña Bárbara*, Amado propunha que fossem traduzidas as obras *Huasipungo* e *En las Calles*, de Jorge Icaza, *Canal Zona*, de Aguilera Malta, *La Vorágine*, de Eustasio Rivera, e *El Caballo y su Sombra*, de Enrique Amorim. No entanto, os editores brasileiros continuavam negando a publicação de obras de autores latino-americanos, conforme declaração de Amado: "Inutilmente bati às portas de todos os mais importantes editores brasileiros da época e de todos eles ouvi a mesma recusa obstinada: autores da América Latina, não! Segundo eles, não havia público para tais romancistas". (1974).

Mesmo com todas essas negativas, Jorge Amado não desiste do seu intento. Continuou buscando e, por fim, encontrou uma pequena editora do Paraná, a Guaíra, que se interessou e publicou *Doña Bárbara* e outros títulos recomendados por ele, formando uma coleção chamada *Estante Americana.*

A partir desses fatos, surge, então, a hipótese de que Jorge Amado seja um dos responsáveis pelo êxito literário de obras hispânicas frente à tradicional literatura francesa, pois foi a partir de seu trabalho como tradutor que algumas editoras brasileiras editaram mais de quarenta livros de autores hispânicos naquela época, o que pode ser considerado um grande feito, haja vista que na década de 1940, época do

lançamento da tradução de *Doña Bárbara* no Brasil, aqui se liam muitas obras de origem francesa e quase não havia lugar para a literatura originada em outros países. A literatura hispânica era desconhecida pela maioria dos leitores e, para muitos, não era possível ler obras em espanhol.

Para tentar comprovar a hipótese, seguimos alguns caminhos. O primeiro foi estudar as peculiaridades do regionalismo literário, no Brasil e nos países da América Hispânica. Mas, para abordar o regionalismo, foi necessário fazer um retorno às correntes literárias na América Latina, que propunham uma renovação literária que proporcionasse tomar um caminho novo, desgarrado do passado histórico-social que ainda mantinha vínculos da América Latina com a civilização européia, vínculos esses que ainda repercutiam no *modus vivendi* e no *modus operandi* da vida econômica, política, cultural, social e literária latino-americanos.

Para isso, revisitamos alguns conceitos sobre as vanguardas européias e latino-americanas e sobre o Modernismo no Brasil e a Semana de Arte Moderna, até desembocar no regionalismo, com a finalidade de tentar encontrar similitudes entre autores de cunho regionalista, brasileiros e hispano-americanos, principalmente aqueles envolvidos diretamente no foco da pesquisa, ou seja, os mencionados por Jorge Amado na “ronda”.

Com esta perspectiva, foi elaborado um capítulo intitulado: A LITERATURA REGIONALISTA NO BRASIL E NA AMÉRICA HISPÂNICA. Nele, são tratadas questões sobre as vanguardas e o regionalismo hispano-americano, a Semana de Arte Moderna e o Movimento Regionalista, e as multifaces do regionalismo amadiano.

O segundo caminho foi revisar algumas teorias da tradução, uma vez que, foi por meio da tradução de *Doña Bárbara* que Amado levou adiante seu intento de divulgar obras de autores latino-americanos no Brasil.

Como as pesquisas sobre a prática tradutória são extensas, muitas vezes, mesmo que os caminhos da análise estejam supostamente delimitados, sempre há bifurcações que nos direcionam para outros horizontes. Assim, tentamos demarcar, da forma mais precisa possível, nosso foco, que era estudar o processo da tradução, especialmente a executada por Jorge Amado como paradigma de contato cultural. Para tanto, foi elaborado o segundo capítulo, intitulado: TRADUÇÃO E CONTEXTO FICCIONAL, que trata, particularmente, sobre questões relacionadas à prática tradutória, tanto pela perspectiva linguística quanto pela perspectiva cultural.

Neste capítulo, há um subcapítulo intitulado: "Criando *Doña Bárbara:* a tradução intralinguística a partir da visão do viajante-tradutor", no qual se descortinam fatos interessantes sobre a escrita da referida obra. Um deles é que, para escrever *Doña Bárbara,* Gallegos empreendeu uma viagem ao *Llano* para coletar dados sobre a vida e os costumes do povo *llanero*. Nessa viagem recolheu informações e fez observações a modo de relatos de viagem, que utilizou como recurso literário para compor sua obra.

A partir dessas constatações, foi possível perceber que Gallegos também atuou como "tradutor", na medida em que interpretou a cultura, os costumes, a história e a geografia autóctones da região e narrou-os em sua obra, o que proporcionou ao público leitor conhecer e aproximar-se de lugares e culturas distintas que, de outra forma, para muitos, não seria possível.

Nessa tarefa, duas espécies de traduções assinaladas por Roman Jakobson (1985) se integram. A tradução *intralingual*, que consiste na "interpretação dos signos

verbais por meio de outros signos da mesma língua" e a tradução intersemiótica, que "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais" ou de um sistema de signos para outro. É um tipo de tradução que pode ser feita, por exemplo, pelo autor de uma obra em que seja necessário interpretar, "traduzir" para o leitor imagens, superstições e cenas de costumes típicos.

Observa-se que Gallegos executa uma tradução *intraligual* quando coloca em sua obra várias notas de rodapé explicando termos e expressões típicos do linguajar da região. Ao utilizar um vocabulário localista, quer o autor caracterizar a linguagem dos personagens com a forma mais fiel à linguagem regional. No entanto, esse vocabulário pertence ao mesmo código linguístico do autor / leitor, ressalvando-se o fato de que grande parte do léxico, neste caso, se diferencia ou se mostra "exótico" pela diversidade cultural que se interpõe, o que requer que o autor os traduza para o público leitor.

O terceiro e último caminho, que é uma extensão do segundo, foi a elaboração do capítulo 3, que trata a tradução pela perspectiva cultural, vinculada a questões de alteridade, intitulado: A ARTICULAÇÃO ENTRE TRADUÇÃO E ALTERIDADE. Neste capítulo, há descrições e análises dos relatos da viagem de Jorge Amado pela América Hispânica, em que se aborda a representação da alteridade nesse encontro de Amado com autores hispano-americanos e com a cultura, a paisagem e as peculiaridades de cada país, de cada região com a qual ele entrou em contato.

Também foi feita uma análise dos procedimentos tradutórios utilizados por Jorge Amado para traduzir *Doña Bárbara*, e, por meio dela, foi possível revelar relações de alteridade importantes entre o tradutor e a obra, e observar que Amado, muitas vezes,

transporta suas marcas estilísticas, seu modo próprio de construir os textos, suas crenças e valores literários para o texto de Gallegos.

Quando Amado empreendeu a tradução de *Doña Bárbara*, realizou a tradução *interlingual* – a que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outra língua – como estabelecida por Jakobson. Mas, a tradução *interlingua*l não se realiza como a montagem de um mosaico, em que cada peça (palavra) de uma língua se encaixa perfeitamente no emoldurado (o texto), convertendo-se em um procedimento automatizado. O tradutor atua na fronteira entre as culturas e, sendo a tradução uma atividade multifacetada, devem-se levar em conta os aspectos culturais em cada contexto social.

Nessa perspectiva, tanto o autor-tradutor, na concepção da tradução *intralingual* e *intersemiótica,* quanto o "tradutor-autor", na concepção da tradução *interlingüal,* executam a tarefa de interpretar, adaptar, transformar, criar, recriar, escrever e reescrever.

Para finalizar este capítulo, foi feita uma descrição da trajetória de Amado em seu intento de encontrar alguma editora que estivesse disposta a transformar os originais da tradução de *Doña Bárbara* em livro, e de sua persistência e insistência, mesmo diante de várias negativas. Também foi feito um relato de como Amado conseguiu que alguns livros de autores hispano-americanos, por fim, fossem publicados em tradução para a língua portuguesa e de que forma essas obras ganharam dimensão no meio literário brasileiro, e, em decorrência disso, buscou-se delinear qual foi a contribuição de Amado para o sucesso destas junto ao público leitor brasileiro.

2 A LITERATURA REGIONALISTA NO BRASIL E NA AMÉRICA HISPÂNICA

2.1 As Vanguardas, o Regionalismo Hispano-americano e a Trajetória Literária de Gallegos até a Construção de *Doña Bárbara*.

As vanguardas na América Latina eclodiram em um momento cultural profícuo entre o fim da Primeira Guerra Mundial e o início da Segunda. Contudo, em relação às vanguardas européias, mais precisamente no que se refere à França, que era o território literário cultural de referência da época, as vanguardas latino-americanas

surgiram com uma década de atraso, aproximadamente. Sobre isso, Jorge Schwartz considera que

> uma possível data inicial [...] seria 1909, ano em que Marinetti lança em Paris o Manifesto Futurista (20 fev.1909), cujas repercussões foram quase imediatas na América Latina. Poucas semanas mais tarde, na edição de 5 de abril do prestigioso *La Nación* de Buenos Aires, Rubén Darío, epígono do modernismo hispano-americano, é o primeiro a publicar uma resenha sobre o inovador trabalho de Marinetti enquanto poeta, dramaturgo e diretor da revista *Poesia*. Darío traduz os onze itens do manifesto [...] e faz um longo comentário crítico. Não menos surpreendente, no final do mesmo ano de 1909, um jornal de Salvador na Bahia, publica o artigo "Uma nova Escola Literária", de Almacchio Diniz, a primeira menção ao futurismo no Brasil. Esses dois eventos poderiam ser considerados como as primeiras notícias das vanguardas em terras latino-americanas. (2008, p. 47-48)

As vanguardas européias surgiram em uma época de avanços tecnológicos e reviravoltas no poder. Esse momento de modificações e rupturas no campo político e social propiciou o surgimento de movimentos vanguardistas na arte e na literatura. Os grandes movimentos de vanguarda europeus: Futurismo (1909), Expressionismo (1910), Cubismo (1913), Dadaísmo (1916) e Surrealismo (1924) ajudaram a estabelecer uma desejada liberdade de expressão estético-literária. Esses movimentos vanguardistas ecoaram na América Latina e influenciaram alguns autores. O Futurismo, por exemplo, influenciou o Estridentismo, que também exaltava a vida moderna e os avanços tecnológicos, fazendo culto à máquina e à velocidade, pregando assim, uma arte voltada para o futuro. Veja-se um fragmento do Manifesto Estridentista (1921), por Manuel Maples Arce: "[...] A vida é apenas um método sem portas que alaga a intervalos. Daí insistir na literatura insuperável em que se prestigiam os telefones e os diálogos perfumados que se alinhavam, com descuido, pelos fios condutores." (In: SCHWARTZ, 2008, p. 190).

É preciso considerar, no entanto, que as correntes literárias na América Latina tomaram um caminho novo, matizado pelas peculiaridades de seu passado histórico-social. Nesse caminho, no inicio, restavam vínculos da América Latina com a civilização européia, vínculos esses que ainda repercutiram no *modus vivendi* e no *modus operandi* da vida econômica, política, cultural, social e literária latino-americanos. No entanto, em relação à literatura,

> O modernismo hispano-americano inaugura na América a modernidade. [...]. A modernidade hispano-americana é a realização de nova escrita nascida com o Modernismo nas últimas décadas do século XIX. A partir daí, até as manifestações mais atuais, conformou-se o caráter singular de sua estética. Com o Modernismo [...] mantém-se uma afeição pelos discursos iconoclastas e radicais, uma apologia do pluralismo estético. A condição evasiva e múltipla do moderno projeta-o a uma dimensão que abandona as cronologias, como ato de recriação dos elementos da tradição. (JOZEF, 2005, p.157)

Contudo, uma característica das vanguardas européias que permanece nas vanguardas latino-americanas é a "declaração oficial", formal, da existência das novas estéticas por meio dos manifestos e das revistas de vanguardas.

O grupo Estridentista, por exemplo, divulgou quatro Manifestos e publicou as revistas *Horizontes* e *Irradiador*, e mesmo tendo o fundador do grupo Estridentista, Maples Arce, publicado, em 1924, seu segundo livro de poesia, com um projeto gráfico avançado e ilustrações cubo-futuristas, o que, de fato, deu impulso ao grupo Estridentista foram os quatro manifestos. (SCHWARTZ, 2008, p.187).

Também algumas revistas, como *Amauta*, do Peru, foram fundamentais para a consolidação de uma nova estética. Essa nova estética está vinculada a dois importantes nomes da literatura peruana: Cesar Vallejo e José Carlos Mariátegui. Com *Trilce* (1922), Vallejo

> abre as portas à modernidade e projeta o país como ponta de lança da produção poética da época. [...] Enquanto, por um lado, Vallejo propõe um projeto estético inédito, por outro, ideológico, José Carlos Mariátegui revela-se o pensador marxista mais fecundo da década e do continente. Sua revista, *Amauta* (1926-1930) – originalmente concebida com o título de Vanguardia –, carrega a marca das preocupações sociais e do comprometimento com a realidade indígena, sem, com isso, fechar as portas à renovação artística da época. (SCHWARTZ, 2008, p.202).

A referência ao Manifesto Estridentista e à revista *Amauta* serve somente para ilustrar a ideia de que a existência de novas estéticas está mais fortemente vinculada à sua formalização, principalmente, por meio desses dois elementos. Existem muitas revistas vanguardistas de igual importância, surgidas em vários países, mas estaria fora da proposta deste trabalho analisar todas elas, discorrendo sobre suas especificidades e contribuições para o fortalecimento das estéticas vanguardistas.

Também não se pretende aqui analisar, separadamente, o conteúdo dos Manifestos ou dos textos publicados pelas revistas de cada país hispano-americano, visto que este trabalho foi feito por outros estudiosos. Temos, sim, a modesta intenção de encontrar complementariedade ou pontos de distanciamento entre eles que possam, talvez, estabelecer uma visão de conjunto do que foi o pensamento vanguardista latino-americano, *incluindo* o Brasil. Sublinhamos “incluindo” porque durante muito tempo as vanguardas brasileiras estiveram fora das análises de muitos compêndios importantes sobre as vanguardas latino-americanas.

Para começar, vamos compartilhar o pensamento de Alfredo Bosi de que “a liberdade estética constitui o *a priori* de todas as vanguardas literárias.” (in: SCHWARTZ, 2008, p.37). Essa liberdade se instala entre o binômio ruptura-criação. Ruptura com a estética dita tradicional, repetitiva, reprodutiva; criação no sentido lato de invenção, produção, e não re-produção.

Contudo, essa liberdade tem um caráter restritivo, na medida em que o próprio termo “vanguarda”, cuja origem está no campo militar, significando “dianteira”, “frente”, esteve associado a vinculações ora políticas, ora artísticas.

No campo político, o termo “vanguarda” esteve associado a Marx e Engels, a partir de meados do século XIX, época em que

> proliferam a partir de 1890 na Europa inúmeros jornais politicamente partidários, comunistas, socialistas e anarquistas, que trazem no título a palavra ‘vanguarda’; as relações da arte com a vida aparecem firmemente estabelecidas e, nelas, atribui-se à arte uma função pragmática, social e restauradora. (SCHWARTZ, 2008, p.52).

Dessa forma, talvez fosse possível afirmar que a estética vanguardista desfrutou de uma “liberdade parcial”, condicionada, pois as ideias/ideologias de seus autores regulavam, de alguma maneira, sua escrita literária.

Podemos citar, como exemplo, a revista argentina *Claridad*, que em julho de 1926 inaugura sua segunda etapa, dirigida por Antonio Zamora, e que traz considerações sobre as preocupações sociais de seu grupo de escritores:

> Claridad aspira a ser uma revista cujas páginas reflitam as inquietudes do pensamento esquerdista em todas as suas manifestações. Desejamos estar mais próximos das lutas sociais que das manifestações puramente literárias. Acreditamos serem as lutas sociais de maior utilidade para a humanidade que as pugnas literárias, sem deixar de reconhecer que uma contenda literária possa também voltar a surgir uma nova escola que interprete as manifestações humanas mais de acordo com a realidade da época em que vivemos. (In: SCHWARTZ, 2008, p. 245).

Essa busca por “interpretar as manifestações humanas mais de acordo com sua realidade” fez com que *Claridad* ampliasse seu projeto inicial de ser “uma revista em cujas páginas se refletissem as inquietudes do pensamento esquerdista”. Na medida em que surgiram, por meio dos diversos “manifestos, programas e outras obras produzidos pelos movimentos de vanguarda na América Latina, uma operação

deliberada de valorização do popular", *Claridad* acabou "estabelecendo um novo cânon no qual o popular acedeu a um espaço literário, se não estritamente acadêmico, pelo menos com um certo grau de legitimação. (GELADO, 2006, p. 63, p.77). Para demandar essa legitimação, muitos setores "subalternos"

> levaram à prática operações cuja instrumentalização tinha sido possível até então exclusivamente para a cultura burguesa hegemônica, operações essas mediatizadas por publicações de diversos tipos, como os suplementos literários, as revistas especializadas e, em geral, a organização dos saberes em diversas coleções bibliográficas. (GELADO, 2006, p. 77).

Nessa perspectiva, Claridad também funcionou como importante instrumento facilitador de questões financeiras, de "produção e consumo dos bens simbólicos por ela introduzidos no mercado" (GELADO, 2006, p.78).

Mas, quanto às vanguardas artísticas, de modo geral, traziam vínculos estéticos passadistas, já que, em muitos casos, a nova estética trazia em seu âmago traços ou resquícios de estéticas anteriores. Em "Non Serviam" (1914), Vicente Huidobro conclama uma liberdade estética que se configure a partir do novo: "Hei de possuir minhas árvores que não serão como as tuas, hei de possuir minhas montanhas, meus rios e meus mares, hei de possuir meu céu e minhas estrelas" (in: SCHWARTZ, 2008, p.103).

No entanto, a proposta do novo aparece, entre outras estéticas, visivelmente enraizada a estéticas anteriores. Este é o caso do Manifesto Martín Fierro (1924), elaborado por Girondo, em que se fazem presentes ecos dos manifestos futuristas.

> *Martín Fierro* sabe que "tudo é novo sob o sol", se tudo for olhado com pupilas atuais e exprimido com sotaque contemporâneo. *Martín Fierro* sente, por isso, mais à vontade num transatlântico moderno do que num palácio renascentista, e sustenta que um bom

> HISPANO-SUIZA é uma obra de arte muitíssimo mais perfeita do que a liteira da época de Luís XV. *Martín Fierro* vê uma possibilidade arquitetônica num baú *innovation*, uma lição de síntese num radiograma, uma organização mental rotativa, sem que isso o impeça de possuir – como as melhores famílias – um álbum de retratos, que folheia, de vez em quando, para se descobrir através de um antepassado...ou rir do seu colarinho e da sua gravata. (in: SCHWARTZ, 2008, p.143).

Na verdade, ao afirmar que "tudo é novo sob o sol, se tudo for olhado com pupilas atuais", parece que a proposta do novo ganha uma nova conotação ao remeter-se à ideia de re-novação, de re-criação, de uma estética que não poderia ter um "marco zero", mas estaria, isso sim, sendo elaborada a partir de um momento literário específico.

Esses momentos, que são dinâmicos, mutáveis, e influenciados pelo contexto histórico e social, fazem com que as vanguardas assumam perfis estéticos vários, mas que coexistam em coincidentes momentos históricos na América Latina. Mesmo estando especialmente vinculadas entre si pela preocupação social, as vanguardas têm caráter específico, matizado pelo tipo de questionamento social surgido em cada país; por exemplo, a preocupação social voltada para a industrialização (Peru e Argentina), lutas políticas que reivindicam reforma universitária (Cuba e Argentina), propostas antiimperialistas (Cuba, Nicarágua), reivindicações étnicas e sociais (Brasil, Peru e Chile), revoluções (México), enfrentamento à ditadura (Venezuela, Nicarágua, Cuba) (PIZARRO, 1995, p.22).

Essas propostas de transformação, de renovação, traduzem-se pela busca do novo: "Não há praticamente texto ou programa de vanguarda na América Latina que não se submeta à ideologia do novo. (SCHWARTZ, 2008, p.59). Essa busca está intimamente ligada à descoberta de uma nova linguagem. Na Argentina, por exemplo, Borges chama a atenção para uma transformação da língua em "El idioma de los

Argentinos" (1928). No Brasil, Mário de Andrade empreende um projeto de renovação linguística, com o objetivo de valorizar a linguagem popular e atualizar a língua escrita em relação à falada, pois estava aquela estreitamente vinculada à linguagem de Portugal, ao contrário desta, que representava melhor o linguajar do brasileiro, mesclado pelas influências indígenas e africanas.

Nesse intento, a busca da renovação estética, que passa pela renovação da linguagem, desemboca na questão da busca pelo nacional, o que já vinha ocorrendo em vários países, mesmo antes das vanguardas. Conforme assinala SCHWARTZ (2008, p. 64):

> Esse desejo de afirmar uma linguagem diferente daquela que nos legaram os países descobridores não é algo que se origine com a vanguarda. Na realidade, esses movimentos, de renovação lingüística retomam uma questão que surge com ímpeto no romantismo, como conseqüência ideológica das guerras de independência, quando escritores como Simón Rodríguez na Venezuela, Domingo Faustino Sarmiento e Esteban Echeverría na Argentina, Manuel González Prada no Peru, ou José de Alencar e Gonçalves Dias no Brasil tratam de instituir um "perfil" nacional nas letras dos seus próprios países. O papel assumido posteriormente pela vanguarda será o de renovar essa discussão. Nesse sentido, a vontade de uma nova linguagem está intimamente associada à idéia de 'país novo' e de 'homem novo' americano.

No entanto, nessa época, a produção literária, os manifestos, as revistas de vanguarda, giravam em torno da poesia, e esta foi o elemento veiculador de ideias de renovação. No México, Maples Arce funda o grupo Estridentista, que prega a renovação poética associada a conteúdo social. Na Argentina, Borges combinava a herança do Ultraísmo espanhol, do Criacionismo e do Futurismo com elementos do espírito argentino, do viver local. No Peru, Cesar Vallejo aborda fatores sociais, e sua poesia tem raízes na terra e nos problemas humanos. No Chile, Pablo De Rokha escreveu poesia nativista, política e social. Em Cuba, Nicolás Guillén traz para sua poesia

elementos afro-cubanos, abordando o problema racial, com um tom de crítica social. Na Colômbia, Germán García trouxe para sua poesia um acento telúrico e americano, o que contribuiu para que surgisse uma nova consciência da América. (JOZEF, 2005).

Apesar da reconhecida contribuição que a poesia legou ao surgimento e fortalecimento de novas estéticas, é na prosa, mais especificamente no romance, que os escritores buscaram, de forma contundente, uma valorização da cultura nacional por meio da abordagem de elementos telúricos, culturais, e pela tentativa de renovar a linguagem literária existente.

Essa tentativa de renovação da linguagem remonta aos esforços de Andrés Bello de fortalecer e valorizar a língua americana ao publicar, em 1847, a *Gramática de la Lengua Castellana Destinada al uso de los Americanos*, uma tentativa de libertação da linguagem purista, que buscava considerar também como “legítimos” os “barbarismos” e “neologismos” que foram trazidos à língua castelhana principalmente, por meio de empréstimos linguísticos franceses. Entretanto, se a referida gramática pretendia uma “libertação” da linguagem purista por meio da valorização de elementos americanos, por um lado, por outro, estabelecia uma estrutura normativa e unificadora sobre os elementos que pretendia valorizar.

Essa idéia de Bello não demorou a ser debatida. Domingo Sarmiento, um dos intelectuais mais influentes na América Latina, questionava o pensamento de Bello de normatizar os “barbarismos” e “neologismos” para tirá-los da condição de elementos “estranhos” à língua castelhana. Sarmiento também defendia a valorização da língua nacional, porém, buscava também a valorização de coloquialismos e registros da oralidade nativa como imprescindíveis à riqueza da língua por meio da diversidade.

Essa polêmica em torno desse tema gerou vários artigos jornalísticos escritos por ambos, nos quais defendiam suas controversas posições. Sarmiento escreve, no *El Mercurio*, de Santiago, Chile, em 1842:

> A soberania do povo tem todo o seu valor e o seu predomínio no idioma; os gramáticos são como o Senado conservador, criado para resistir aos embates populares, para conservar as rotinas e as tradições. São, ao nosso ver, e se nos perdoarem o palavrão, o partido retrógrado, estacionário, da sociedade falante; mas, assim como os de sua classe política, seu direito está reduzido a gritar e deblaterar contra a corrupção, contra os abusos, contra as inovações. A correnteza os empurra e hoje admitem uma palavra nova, amanhã um estrangeirismo vivaz, no outro dia uma vulgaridade chocante; mas, o que fazer? Todos passaram a usá-la, todos a escrevem e a falam, força é incluí-la no dicionário e, queiram ou não, zangados ou desgostosos a incorporam, e não tem solução e o povo triunfa e tudo corrompe e tudo adultera. (In: SCHWARTZ, 2008, p. 68).

Andrés Bello se preocupa em dar uma resposta a Sarmiento, e o faz com o seguinte texto:

> Nas línguas, assim como na política, é indispensável que haja um corpo de sábios, que assim dite as leis que convêm às suas necessidades [as do povo], assim, como as da fala em que haverá de expressá-las; e não seria menos ridículo confiar ao povo a decisão de suas leis do que a autorizá-lo na formação do idioma. Em vão clamam por essa liberdade romântico-licenciosa da linguagem aqueles que, por prurido da novidade ou por se verem livres do trabalho de estudar sua língua, gostariam de falar e escrever de acordo com a sua conveniência. (In: SCHWARTZ, 2008, p. 68).

As controvérsias do pensamento de Bello e Sarmiento continuaram também no campo da ortografia. Sarmiento propunha reformas ortográficas que, no entender de Bello, poderiam modificar as regras prescritas pela Real Academia Espanhola, mostrando-se, este, firme em sua posição a favor da unidade e normatização da língua.

Também outros escritores, em épocas posteriores, como

> Alencar, Simón Rodríguez [...] e González Prada defendem apaixonadamente a idéia de uma língua americana, contra o conservadorismo das academias. [...] percebem de maneira unânime a linguagem como fenômeno evolutivo, cada vez mais distanciado das antigas metrópoles. E da mesma maneira que, na segunda metade do século XIX, esses ideólogos coincidem com a necessidade de uma expressão lingüística americana, as

> vanguardas retomam essa questão nos anos 1920. Mário de Andrade, em suas discussões sobre a língua, e no seu projeto da "Gramatiquinha da Fala Brasileira", leva adiante os princípios que José de Alencar postulara uns cinqüenta anos antes. (SCHWARTZ, 2008, p. 69).

Essa tentativa de Mário de Andrade de renovar a linguagem ganha impulso com a Semana de Arte Moderna, ou Semana de 22, que representa um marco para o surgimento de um espírito novo nas artes brasileiras. Trataremos com mais profundidade sobre a Semana de 22 no subcapítulo intitulado "A Semana de Arte Moderna, o Movimento Regionalista e o Florescimento da Ficção Amadiana".

Entretanto, essa busca pelo novo acontece em vários países. Afirma Schwartz (2008) que:

> Esse fenômeno de diversidade dialetal aparece em todos os países da América Latina. O uso coloquial da língua impõe distinções entre as formas orais e as escritas. Esse traço diferencial é uma forma de oposição à idéia de uma herança colonial estática, e serve de elemento reconfirmador do nacional. (2008, p.65).

Uma vez que não só a linguagem, mas também a cultura está imbricada na busca desse "elemento reconfirmador do nacional", surgem literaturas em países latino-americanos que, respeitadas as devidas diferenças, estão, de alguma forma, vinculadas por uma unidade cultural, social e econômica, característica da época.

O momento histórico evidenciava uma problemática que envolvia os temas clássicos do pensamento latino-americano, como o desenvolvimento das forças sociais, a luta contra os arranjos políticos e as produções culturais de raízes européias. Esses temas estavam presentes em grande parte da produção intelectual, não só na literária, mas também na pintura, no teatro, no cinema e na música em todos os países da América Latina.

O contexto político, desfavorável às classes sociais populares, proporcionou o surgimento de uma literatura de denúncia, de obras de ficção baseadas na realidade social e na busca pela valorização do popular. Essa busca,

> dá-se no sentido de procurar a incorporação do popular ao sistema (uma operação que daria continuidade a um relativismo estético, pelo qual a noção de valor estabeleceria um dentro/fora do sistema e os movimentos de vanguarda funcionariam como introdutores ou tradutores do popular para esse sistema [...] (GELADO, 2006, p. 63).

Para compreender essa busca pela inserção do popular no sistema, é preciso considerar o que as oligarquias e o Estado concebiam e instituíam a cultura como "escrita, ocidental e urbana", enquanto os setores sociais subalternos a compreendiam como

> um todo do qual participam também diversas práticas orais (religiosas, estéticas, políticas) plasmadas em diversos códigos (pictórico, gestual, musical). Assim, ao propor a ruptura dos gêneros e o ataque à arte e à cultura como instituições, através do diálogo entre diversos códigos, gêneros e registros de linguagem, os movimentos da vanguarda transformam o âmbito da cultura e o próprio "texto" literário (manifestos, prefácios, narrativa, poema) em campo de batalha. (GELADO, 2006, p. 65).

Assim, a importância maior das vanguardas está no triunfo de uma concepção libertária da criação artístico-literária, que antecipa os elementos do Modernismo, que se configura de forma distinta nos países hispano-americanos e no Brasil.

O Modernismo na América Espanhola surgiu como um movimento de renovação literária, em conseqüência do esgotamento do Romantismo. Voltado para o Parnasianismo francês, caracterizou-se pela renovação da poesia, principalmente quanto à estética. No Brasil, segundo Rodríguez Monegal,

> como não há modernismo no sentido hispano-americano do termo [...] a vanguarda que os organizadores da Semana da Arte Moderna auspiciaram assume aí o nome de Movimento Modernista. Apoiada no futurismo e nos ismos franceses, esta vanguarda propõe-se não somente romper todos os vínculos com a dicção e retórica portuguesas, pôr em dia a literatura brasileira pela intensificação do contato com a vanguarda européia, mas também (e sobretudo) efetuar um descobrimento e uma interpretação do Brasil. Este descobrimento utilizava o caminho da linguagem, dos mitos da criação poética para realizar-se. (1979, p. 132).

No início, essas manifestações precursoras dessa nova tendência eram tímidas e isoladas, mas, a partir da Semana de Arte Moderna, as ideias de renovação alcançam grande abrangência, e a valorização das tradições e dos elementos culturais suscitou o romance regionalista, que se tornou veículo da literatura massiva identitária que, com seus personagens, ambientes, cenários e ações, vinculavam, de alguma forma, a ficção com o momento histórico.

Para compreender melhor essa fase do romance regionalista, no entanto, é preciso revisar alguns termos importantes, como os conceitos de nação, nacionalismo, região e regionalismo.

Vamos compartilhar o conceito de nação com Anderson (1989):

> Dentro de um espírito antropológico [...] é uma comunidade política imaginada – e imaginada implicitamente limitada e soberana. Ela é *imaginada* porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão. [...] A nação é imaginada, porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se outras nações. [...] É imaginada como *soberana*, porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico, divinamente instituído. Atingindo a maturidade numa etapa da história humana em que até mesmo os mais devotos e adeptos de qualquer das religiões universais se defrontam inevitavelmente com o *pluralismo* vivo de tais religiões, [...] as nações sonham em ser livres e, se sob as ordens de Deus, que seja diretamente. O penhor e o símbolo dessa liberdade é o Estado soberano. (1989, p. 14).

A partir do conceito de nação, surge o sentimento de pertença, que aguça o espírito nacionalista, que está ligado a raízes culturais e “deve ser compreendido pondo-o lado a lado, não com ideologias políticas abraçadas conscientemente, mas com os sistemas culturais amplos que o precederam, a partir dos quais – bem como contra os quais – passaram a existir”. (ANDERSON, 1989, p. 20).

A luta pelo nacionalismo inclui o olhar intrínseco, a consciência do ser e do estar, e de onde estar. Esse olhar suscitou questionamentos sobre as diversidades regionais, raciais e culturais, e “logo se revelou um singular e fundamental desencanto entre as regiões, a cidade e o campo, a região e a nação”. (IANNI, 1988, p. 8).

A região, em sentido estritamente geográfico, é “território que se distingue dos demais por possuir características (clima, produção, etc.) próprias”. (FERREIRA, 1999, p. 1731). O regionalismo, então, associado a essa definição de região, seria a expressão de elementos peculiares vinculados a um ambiente específico e por ele delimitado.

Se transportarmos essas definições para o campo literário, mais especificamente à literatura regionalista, seria necessário alargar esses conceitos. Para isso, vamos nos apoiar em três considerações sobre região, elencados por Cornejo Polar (1987).

> Em relação às teorias regionalistas, é necessário precisar:
> primeiro: em um sentido imediato, região implica a continuidade espacial e a globalização de várias nações, como acontece na região andina, caribenha ou rioplatense; entretanto, em outras circunstâncias, uma só nação pode participar de duas regiões, como seria o caso da Colômbia, ou constituir-se por si mesma em uma região, que seria o caso do Brasil.
> segundo: por extensão, indiretamente caberia estabelecer “regiões” em termos de uma tipologia histórico-antropológica [...] ou em função de homologias de índole social, que permitiriam captar como um todo a “região” metropolitana das grandes cidades latino-americanas, por exemplo, e
> terceiro: em um e outro caso, mas sobretudo no primeiro, a região participa de certo processo histórico, mesmo que, obviamente, esta comunidade de experiência seja menos concreta que no campo das nações.

> As literaturas regionais correspondem ao segundo nível de articulação, com respeito aos sistemas literários nacionais [...]. Nas regiões mais integradas suas literaturas representam mais que uma escala maior da problemática própria das literaturas regionais. (1997, p.130)

Diríamos que nesse segundo nível estão incluídas não só a região metropolitana das grandes cidades, mas também as regiões distantes dos grandes centros, muitas delas com um aspecto exótico e desconhecido das regiões citadinas, que englobam, em um primeiro momento, dentro de seus espaços geográficos, a selva, o pampa, a planície, o sertão. Talvez, por isso, como afirma Cornejo Polar (1997, p. 125): “na América Latina, e em cada uma de suas regiões e países, se produzem várias literaturas”.

Dentre essas várias literaturas, o grande marco foi a literatura regionalista, em particular o romance regionalista, que tinha um caráter vinculativo da realidade esquecida - as raízes culturais centradas no telúrico, no ambiente rural - com a realidade vigente do homem urbano. No entanto, essa realidade cultural não se refletirá em um texto mimético, apenas descritivo e reprodutivo, mas apresenta um efeito criativo, elaborado, que faz com que a realidade circundante se transforme em realidade textual no contexto do romance.

Na verdade, a idéia de produzir uma obra literária que combinasse paisagens personagens, costumes e tradições telúricas com um caráter nacionalista seduziu vários escritores e fazia parte do processo de busca de uma identificação para a América Latina por meio da arte literária, e que englobava, ademais, a luta contra a penetração imperialista e suas múltiplas conseqüências sociais.

Essa renovação se configurou na arte novelística que, a partir de diferentes pontos de vista, buscava o novo quanto à estética, à linguagem e ao contexto sócio-cultural, de modo que pudesse refletir o americano e o popular em detrimento de realidades superficiais, conforme aponta A. Dessau (1990).

Assim, a valorização do pitoresco, do caráter nacional e de uma realidade sociocultural implicou um "retorno" as raízes culturais e o estudo dos matizes étnicos que compunham a América Hispânica em vários países, incluindo, é claro, a Venezuela. Nesse País, havia vários setores sociais que englobavam uma população de camponeses, de citadinos e de migrantes do campo. Por isso, era necessário buscar um contexto que refletisse grande parte das manifestações culturais possíveis no país venezuelano. Em função dessa necessidade, surge a obra *Doña Bárbara.* Seu autor, Rómulo Gallegos, situa esta obra no *Llano* venezuelano porque, dentro de uma perspectiva cultural, esta era a região mais apropriada para seus propósitos, entre eles, o de construir um projeto de nação dentro de uma concepção homogeneizadora. A esse respeito aponta Feldman que:

> O *Llano* venezuelano se revela como um âmbito polarizador de paisagens, homens e paixões. Em outras palavras, na imensidão *llanera* há lugar para o bom e para o mau; para o fecundo e para o estéril; para o impulso e para a razão; para a realidade concreta e para a fantasia cheia de superstições e lendas. (1980, p.116)

O contexto cultural do *Llano* nesta obra se reflete por meio de descrições paisagísticas, costumes, tradições e mitos da região *llanera*.

Com uma extensão de 912.050 Km², a Venezuela está constituída ou faz fronteira (sic) com cordilheiras, serras, vales, e lagos, mas o *Llano* é a parte mais extensa: ocupa aproximadamente uma terça parte do território venezuelano[3].

O trajeto escolhido por Gallegos foi a parte meridional da Venezuela, que faz fronteira com o Brasil, onde os dois países compartilham as águas dos Rios Orinoco e Amazonas, que serão importantes cenários na obra. Partindo do Orinoco, Gallegos faz descrições do que encontra – e do que supõe que há – fazendo com que *Doña Bárbara* seja uma história sobre o *Llano* venezuelano e não só um conjunto de descrições geográficas, que seja "uma história sobre o *Llano* venezuelano e, por isso, têm grande importância as histórias de ambientação que se correspondem com a modalidade de descrição". (GONZÁLEZ BOIXO, 2001, p. 41).

Para dar verossimilhança às suas descrições, Gallegos (2001) sempre faz referência a algum peixe, animal ou árvore em particular: "–Ya estamos llegando al *palodeagua*"; (p. 61) "Porque el *caimán* acecha sin que se le vea ni el aguaje, y el *temblador* y la *raya* están siempre a la parada, y el cardumen de los *zamuritos* y de los *caribes*"; (p. 70-71) "[Mister Danger] un día, como diese muerte a una *cunaguara* recién parida, se apoderó de los cachorros y logró criar y domesticar uno" (p.180);

Gallegos inicia seu relato descritivo com: "Un bongo remonta el Arauca bordeando las barrancas de la margen derecha" (GALLEGOS, p. 2001: 60). O Arauca, assim como o Guaviare, o Meta, o Apure e o Cojedes são afluentes ocidentais do Orinoco, mas, na obra, Gallegos só faz referência ao Apure e ao Arauca.

[3] Toda referência aos aspectos geográficos, hidrográficos, climatológicos e outros está embasada em informações da Enciclopédia Hispânica (1990-1991)

Além do relevo, da geografia e hidrografia, Gallegos, por meio do narrador na obra, menciona o clima, a fauna e a flora: “Insensibles [os bongueiros] al tórrido sol los broncíneos cuerpos sudorosos, […] alternativamente afincan en el limo del cauce largas palancas […], coleándose a trechos de las ramas de la vegetación ribereña. (p. 59). Além disso, tenta descrever com a verossimilhança possível a paisagem que rodeia o Llano:

> Un sol cegante, de mediodía, centella en las aguas amarillas del Arauca y sobre los árboles que pueblan sus márgenes. Por entre las ventanas, que a espacios rompen la continuidad de la vegetación, divísanse, a la derecha, las calcetas del cajón del Apure – pequeñas sabanas rodeadas de chaparrales y palmares –, y, a la izquierda, los bancos del vasto cajón del Arauca – praderas tendidas hasta el horizonte –, sobre la verdura de cuyos pastos apenas negrea una que otra mancha errante de ganado. (GALLEGOS, 2001, p. 60)

Nisso coincide a descrição física real do *Llano*: a maior parte da região está coberta por savanas herbáceas, e as árvores só se encontram ao longo dos rios; o sul do rio Apure apresenta terrenos pantanosos e a economia está baseada na criação de gado em imensos pastos.

A Enciclopédia Hispânica (1991, p. 237) informa que “la vida animal posee en Venezuela un buen número de refugios donde permanece en su estado natural: mamíferos acuáticos, grandes serpientes, monos, tapires, caimanes, ocelotes, cunaguaros […]”. Mas, nem todos esses animais fazem parte do cenário de *Doña Bárbara*; muitos povos e lugares foram nomeados a modo de ficção, nem tudo se refere ao contexto “real” e assim haveria de ser, pois *Doña Bárbara* é, antes de tudo, um romance e não um relato de viagens em sua versão mais pura.

Deve-se levar em consideração também que a vontade de inovação da arte, principalmente a literária, compartilhada por Gallegos com outros escritores da época,

foi o que levou o autor a produzir esta obra, mas também que seu afã por renovação não era exclusivamente literário, mas político e social, e encontrava na literatura um meio de expressar suas idéias. Como afirma González Boixo, a narrativa de Gallegos "vai ser a fiel expressão de suas idéias sobre a realidade venezuelana e de suas propostas para melhorar a situação social" (2001, p. 17).

Com o propósito de divulgar suas primeiras ideias, Gallegos se inicia como escritor na revista *Alborada*; foi ensaísta e contista antes de romancista, e como escrevia sobre a realidade vivida, tinha certeza do que queria escrever e para qual público ia direcionar seus escritos.

Todavia, a escrita de *Doña Bárbara* não seguiu um caminho tão seguro. Convencido de que o problema social da Venezuela englobava também o problema da mestiçagem, Gallegos idealizou criar uma obra que desse visibilidade ao povo mestiço. Para isso, fez vários experimentos que resultaram em contos como *Pataruco* – que trata do tema de um rapaz branco que abandona sua sociedade para viver no campo, de onde procedia seu pai, de origem indígena; *La Rebelión* e *La Trepadora*, que foram uma tentativa de unir *mantuanos* e plebeus, mas não tiveram uma representação significativa como desejava Gallegos.

Mais tarde, ao idear um confronto entre "civilização" – termo ligado historicamente à sociedade crioula – e "barbárie", ligada aos caciques, Gallegos encontrou uma solução possível para abordar os problemas da sociedade venezuelana. Assim, escreveu *Doña Bárbara* buscando estabelecer um conflito ideológico entre a "civilização", por meio dos propósitos do personagem Santos Luzardo e a "barbárie", representada por Doña Bárbara, seguindo a conhecida teoria de Sarmiento.

Contudo, o enfrentamento entre “civilização” e “barbárie” na obra de Gallegos tem, segundo González Boixo, um sentido um pouco distinto do que havia estabelecido Sarmiento alguns anos antes, em *Facundo* (1845):

> […] para Gallegos, a implantação da civilização não exige o desaparecimento da barbárie, no sentido de que o termo ‘barbárie’ tem um significado distinto que em Sarmiento: se por um lado, ‘barbárie’ significa – como em Sarmiento – caciquismo e violência, por outro também tem o valor semântico de vida natural própria do ambiente rural e, nesse segundo sentido, é visto positivamente. O que pretende Gallegos é alcançar um mundo utópico onde, sobre a base positiva dessa vida natural se acredita numa sociedade perfeita graças ao progresso da civilização. Trata-se, em definitivo, de eliminar a parte negativa da barbárie (a violência). (2001, p. 49).

Na verdade, esta obra transpassa o caráter puramente regional e alcança uma dimensão universal ao buscar atender aos anseios de um povo que desejava encontrar sua identidade como povo americano. Segundo Alfredo Rodríguez, “*Doña Bárbara* sería uno de los grandes manifiestos del alma americana y pondría al nombre de Rómulo Gallegos a la vanguardia de los grandes creadores del continente.” (1980, p. 23).

Quanto ao Brasil, a literatura regionalista também estava envolvida no projeto de busca da identidade nacional. E para discorrer sobre o regionalismo brasileiro é preciso fazer uma análise retrospectiva focada nas intenções e na necessidade de se estabelecer uma renovação no campo literário.

O contexto histórico brasileiro permitiu, durante muito tempo, que a literatura do País estivesse centrada em uma produção fundamentada na cópia e na reprodução de padrões externos.

Esse fato condicionou a literatura nacional a uma linealidade radicada em tradições e estilos estéticos dominantes. Nessa perspectiva, as obras de autores nacionais, mesmo tendo grande repercussão no meio acadêmico, continuavam

afastadas do grande público. Era preciso, então, atribuir aspectos novos, vivazes, matizes sonantes à produção literária.

A partir da Semana de Arte Moderna, que de forma convencional estabelece o início de uma nova etapa de estilo literário - o movimento Modernista ou Modernismo – as idéias de renovação alcançam grande abrangência, assunto de que trataremos a seguir.

2.2 A Semana de Arte Moderna, o Movimento Regionalista e o Florescimento da Ficção Amadiana

A Semana de Arte Moderna foi, em síntese, a propulsora do Modernismo. Este, superando as deficiências e exageros literários de alguns autores que queriam fazer-se ouvir por meio daquela - e o lograram - firmou-se como movimento importante do desenvolvimento literário nacional.

Para compreender o Modernismo brasileiro, no entanto, é preciso considerar suas características peculiares que o distinguem de outros movimentos com o mesmo nome em outros países.

Em termos cronológicos, o Modernismo brasileiro surge a partir do fim da Primeira Guerra Mundial, e as condições históricas da época impulsionaram uma ruptura com o passado literário, que estava radicado nos estilos Naturalista, Parnasiano e Simbolista.

Entre as rupturas que ocorreram, principalmente na poesia, em relação à métrica, às rimas, entre outras, a mais radical está no campo da linguagem na prosa literária. A literatura “renovada” a partir do Modernismo contempla o falar popular e coloquialismos que exprimem certa autenticidade do ambiente social às produções literárias. Também houve uma renovação quanto ao conteúdo, cujo fator principal não era a busca de uma realidade brasileira, já que essa se fizera presente antes do Modernismo. A renovação proporcionada está no desprendimento das ideias arraigadas no formalismo.

O Modernismo ocorre em dois momentos: o primeiro, no qual se insere a Semana de Arte Moderna, entre 1917 e 1929, e o segundo, entre 1930 e 1945.

No primeiro momento, a busca pela renovação está na forma, na estética, principalmente em relação à poesia, que seguia os padrões estéticos do Parnasianismo e do Simbolismo. A renovação da estética na poesia foi fundamental para a disseminação e afirmação do pensamento moderno. No segundo, há uma predominância da prosa em relação à poesia e já se percebem traços da modernidade em seu conteúdo. É, portanto, na prosa que irromperam inovações na literatura, que então primava pela valorização de elementos nacionais.

Dessa nova tendência à literatura nacionalista surgiu com força o regionalismo, que buscava situar a realidade sócio-cultural de determinadas regiões no campo da ficção literária.

Essa busca pela identidade nacional era ansiada tanto pelas camadas burguesas, que almejavam uma literatura voltada para a modernidade, quanto pelas camadas menos opulentas da sociedade, que buscavam uma contemplação de sua cultura regional de base.

À medida que a cultura brasileira avança e se amplia, alarga-se também o nível de consciência pela valorização do telúrico, do regional, proporcionando terreno fértil para o florescimento da literatura regionalista, que percorreu uma longa trajetória.

Seu início, ou seus primeiros traços, foram reconhecidos em obras ainda sob a influência do Realismo e do Naturalismo.

O Realismo, desprezando a imaginação puramente romântica, procura elaborar narrativas cujos fatos tenham correspondentes na realidade exterior, em detrimento de situações que possam parecer artificiais ou improváveis. Segundo José Maurício Almeida, a obra *Dona Guidinha do Poço* "constitui a primeira obra regionalista significativa do regionalismo na fase realista." (1999, p.131).

Esta obra, de Manuel de Oliveira Paiva, só foi publicada em 1952, após a morte do autor. Sua narrativa antecipa os textos mais significativos da estética regionalista que serão elaborados pelos romancistas de 1930.

O romance busca registrar a vida no sertão do Ceará, focalizando a questão da seca. Contudo, a narrativa não se restringe à descrição da paisagem física, mas sim, preferencialmente, na psicologia dos personagens, influenciados pelo meio.

Desta forma, a obra estabelece um vínculo entre a estética realista, na medida em que reproduz a realidade exterior e a interior, fazendo uma análise psicológica dos personagens – uma das características do Realismo – e a estética regionalista, uma vez que a narrativa ocorre na aridez do sertão nordestino, caracterizando, em parte, a estética realista de situar narrativas e personagens dentro de uma determinada região.

Em relação ao Naturalismo – uma estética que acentuou as características do Realismo, incorporando a visão determinista e mecanicista do homem, o cientificismo e

personagens patológicas – a obra de cunho regionalista que se enquadra nestes parâmetros é *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio.

Marcada pela linguagem dos personagens, é possível identificar nesta obra algumas características clássicas do Naturalismo: o cientificismo na linguagem do narrador, o determinismo e a criação de personagens patológicas, neste caso, Luzia, que era homossexual. Em relação ao seu caráter regionalista, *Luzia-Homem* traz como referência: a seca, o êxodo, e a realidade sertaneja.

A referência às obras anteriores é uma tentativa de esboçar a ocorrência do regionalismo em fases que antecederam à do regionalismo considerado como estética significativa, no contexto da década de 1930. Esta referência foi necessária para evitar que se estabeleça uma visão simplista do regionalismo como uma estética que surgiu atrelada a fatores puramente históricos ou, como se acreditava, que fosse uma resposta aos desgastados temas literários urbanos. [4]

Muitos já confundiram o regionalismo com o sertanismo, movimento que também primava pela exaltação dos elementos regionais, e por isso, perdeu-se tempo tentando estabelecer diferenças entre os termos, sem, contudo, voltar-se para as questões de maior peso, como as contribuições de ambas as vertentes para uma renovação literária.

O sertanismo encontra em José de Alencar seu escritor mais representativo, com as obras *O gaúcho* (1870), e *O sertanejo (1875).* Reservadas as devidas proporções, o sertanismo é a forma primeira do regionalismo. (ALMEIDA, 1999, p. 18).

Se forem tomadas como válidas as considerações de Sodré (1995) sobre as diferenças entre regionalismo e sertanismo, é possível concluir que no sertanismo, os

[4] ALMEIDA (1999, p. 129) comenta a respeito que: Lúcia Miguel-Pereira in: PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*, 1976, p.12-3) aventa a hipótese de que a eclosão simultânea de um ruralismo regionalista em pontos geograficamente tão dispersos e afastados se deve a um cansaço generalizado do ambiente opressivo da novelística urbana naturalista.

elementos estão dispostos de forma “estática” e com base em um único contexto, o sertão e o sertanejo, enquanto que o regionalismo se configura como tal, entre outros motivos, por ter se estendido a outros pontos e a outras zonas.

Mas, as tentativas de definir o regionalismo não se restringem a esses aspectos. Afrânio Coutinho (1985) aponta, ainda, diferenças entre o regionalismo sob a ótica dos românticos e o regionalismo praticado pelos realistas, quais sejam, este último se mostrava como uma forma paradoxal que superelevava o pitoresco e a cor local de seus personagens ao mesmo tempo em que os encobria, atribuindo-lhes valores e qualidades não inerentes a eles.

No âmbito do regionalismo dos românticos, surge a questão da transplantação, a sensação de se sentir estrangeiro dentro do próprio país, dada a quantidade de elementos pitorescos que evocavam o exotismo.

A questão da transposição só se altera consubstancialmente, segundo estudos de Sodré (1995), quando surgem manifestações que primam pela renovação do pensamento em vários setores, inclusive o político e, principalmente, o cultural, pela busca efetiva de produções culturalmente brasileiras, o que impulsionou a transição do sertanismo para o regionalismo.

Sob essa perspectiva, observa-se que o surgimento do regionalismo literário coincide com a busca de uma identidade brasileira no âmbito histórico e social. Contudo, nessa fase, o regionalismo se desenvolveu de forma limitada, pois apresentava um excessivo foco nos aspectos geográficos. No entanto, há de se considerar que seria um fato natural que a paisagem e natureza exuberantes do Brasil servissem de tela, de cenário, para uma literatura que se queria regionalista.

Adentrando o período Modernista, a obra *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, é a que vai introduzir o romance regionalista no Brasil, não só porque sua narrativa compõe-se de personagens e ambientes telúricos, mas também porque inicia a abordagem de uma visão social crítica, ao tratar de temas como a seca e o êxodo rural.

Esse romance teve como ponto de partida o *Manifesto Regionalista de 1926* que foi elaborado pelo Centro Regionalista do Nordeste, tendo à frente Gilberto Freyre, cujo objetivo era o de desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste dentro dos novos valores modernistas.

Ainda que esse Manifesto não fizesse referências diretas à literatura, foi um marco importante para a valorização de elementos brasileiros que há muito estavam à margem da arte e da cultura nacionais.

O referido Manifesto vai abrir caminhos para o florescimento de uma literatura regionalista, que vai atingir seu ápice na década de 1930 e se prolonga até o próximo decênio. O romance que vai abrir essa fase é *O Quinze* (1930) de Raquel de Queirós, seguido de outros, entre eles, *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos e *Terras do Sem Fim* (1943), de Jorge Amado.

As obras citadas referem-se, respectivamente, aos temas: seca, monocultura da cana-de-açúcar, seca e ciclo do cacau. É no nordeste onde as obras regionalistas mais significativas floresceram e conferiram ao regionalismo uma importância até então não alcançada na literatura brasileira.

A ideia da valorização do regional na literatura brasileira já estava presente na década de 1920, e culminou por meio do Manifesto Regionalista, lido no Primeiro

Congresso Brasileiro de Regionalismo que se reuniu na cidade do Recife, em fevereiro de 1926; foi o primeiro do gênero, não só no Brasil como na América Latina.

Esse Manifesto fazia um convite à "reabilitação de valores regionais e tradicionais" do Brasil, não somente no âmbito literário – o Manifesto não fazia alusão direta à literatura, mas também citava e fazia referência a autores e pessoas que contribuíam para a valorização do regional:

> Concorrem eles ao Congresso de Regionalismo do Recife com trabalhos e teses acrescentando suas contribuições às de homens do próprio Nordeste ou aqui radicados: homens públicos ou de ciência, preocupados com problemas urbanos e rurais da região como Amaury de Medeiros, Gouveia de Barros e Ulysses Pernambucano; homens de letras empenhados na defesa dos nossos valores históricos como Carlos Lyra Filho, Luiz Cedro [...]; homens de saber interessados em dar sentido regional ao ensino, à organização universitária e à cultura intelectual entre nós, conto Odilon Nestor e Morais Coutinho, Alfredo Freyre e Antônio Inácio; velhos lavradores ou homens de campo voltados inteligentemente para os problemas de defesa e valorização da paisagem ou da vida nos seus aspectos rurais ou folclóricos, como Júlio Bello, Samuel Hardman [...]. Homens, todos esses, com o sentido de regionalidade acima do de pernambucanidade - tão intenso ou absorvente num Mário Sette - do de paraibanidade - tão vivo em José Américo de Almeida - ou do de alagoanidade - tão intenso em Otávio Brandão - de cada um; e esse sentido por assim dizer eterno em sua forma - o modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra - manifestado numa realidade ou expresso numa substância talvez mais lírica que geográfica e certamente mais social do que política. (FREYRE, 1996, p. 47) [5]

Por essas palavras de Freyre, principalmente sobre o sentimento de "pernambucanidade", de "paraibanidade" e de "alagoanidade", é possível perceber que sua concepção de regionalismo não era referente a regiões isoladas, que dividiam o Brasil em "Brasis", que considerava o todo dividido em partes, mas, pelo contrário, que as partes constituíam o todo, multifacetado, em que os vários "Brasis" convivem no Brasil conjunto, unitário, íntegro. A esse respeito, escreve o próprio Freyre, na obra *Seleta para Jovens* (1980, p. 84):

---

[5] Este Manifesto foi divulgado em parte por jornais da época, mas apareceu depois publicado em livro. Aqui, utilizamos a seguinte edição: FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. pp. 47-75.

> O Brasil não é monolítico e sim vário. O trópico brasileiro não é o mesmo, em todas as regiões do país, porém diverso. A unidade brasileira é do que se nutre para ser o espantoso fenômeno sócio-ecológico que é: da diversidade de regiões – Brasis no plural – que se interpenetram, completando-se no Brasil: no Brasil singular.

Nesse Manifesto, Freyre afirma que a expressão "Nordeste" define o modo regional não apenas em referência ao modo provincial de ser alguém de sua terra, mas também pela realidade expressa “numa substância talvez mais lírica que geográfica e certamente mais social do que política”. (1996, p.47). Realmente, o “Nordeste” referido nas literaturas tem mais a ver com a realidade sócio-cultural que com a geográfica. Mas, para entender a caracterização do Nordeste no âmbito literário é preciso entender sua composição geográfica, política e social.

Na década de 1960, o IBGE reformulou a divisão regional do Nordeste, incluindo neles os estados de Sergipe e Bahia, antes considerados parte da região Leste. Naquela época, o Nordeste era uma região de povoamento antigo, ainda com muitas características do Período Colonial, sua economia estava em processo de estagnação, e desde o século XVIII era visto como fornecedor de mão-de-obra para o Sudeste. Tinha-se uma idéia generalizada entre as regiões mais ricas do País de que a região nordestina era pobre por ter uma pequena e antiquada produção agrícola e industrial. Essa produção agrícola, muitas vezes, fortalecia os grupos oligárquicos e desfavorecia as classes trabalhadoras, o que desencadeou um processo de proletarização do trabalhador rural. Além disso, por sua constituição geográfica, o Nordeste era vítima de sucessivas secas, o que dificultava a vida no campo, e, com isso, muitos trabalhadores iam para as cidades e se sujeitavam a um assalariamento precário. (ANDRADE, 1993).

Nesse cenário, surge uma corrente literária que procurava retratar os problemas nordestinos por meio de romances que

> alimentados pelo subdesenvolvimento e miséria da região, associam muito bem a herança da cultura brasileira, latifundiária e patriarcal, ao espírito cumulativo do capitalismo incipiente, gerador de miséria e desemprego [...]. Talvez o conjunto de romances do Nordeste constitua o documento mais enfático da disparidade social do País, pois a situação geográfica e histórica da região, de uma pobreza heróica e dependente, facilmente pode gerar mais vivamente o sentimento de protesto. (LUCAS, 1985, p. 46).

A situação política e social pela qual atravessava o Brasil e, principalmente, o nordeste, as transformações marcadas pela Revolução de 30 e os questionamentos contra o domínio das oligarquias tradicionais contribuíram para o surgimento de uma literatura engajada, em sintonia com a luta contra os problemas sociais.

Dentre os romancistas dessa fase, pelo volume e difusão de suas obras, Jorge Amado foi considerado o mais representativo. (TAVARES, 1980, p. 167).

Amado trouxe para seus romances a problemática social do Nordeste e, principalmente, a da Bahia. Porém, em diversas situações, episódios e ambientes, a trama remetia não só ao universo baiano de forma isolada, mas também ao universo brasileiro, a partir das “realidades” observáveis em outras regiões que compõem sua matéria ficcional.

No que concerne particularmente à Bahia, Tavares (1980, p. 167-168), afirma que:

> Dada a sua presença física, telúrica, no cenário de quase todas as páginas que escreveu e bem assim o caráter baiano típico das personagens por ele levadas a todos os povos – tem-se de reconhecer que nenhum escritor jamais foi tão baiano quanto Jorge Amado, do mesmo modo que nenhum baiano foi jamais tão escritor como Jorge Amado, considerados o devotamento de toda sua vida ao ofício de escrever e o montante de sua produção literária espalhada pelo Brasil e pelos quatro cantos do Mundo.

Jorge Amado, na maioria de suas obras, busca construir suas narrativas a partir das “realidades” da Bahia, fazendo com que sua “baianidade”, às vezes, se apresentasse mais forte do que sua própria brasilidade.

A brasilidade está dentro de um contexto mais amplo da busca de identificação, de distinção, de reconhecimento do povo brasileiro como constituinte de um povo que tem uma matriz lusitana, associada à indígena e africana, mas que sente a necessidade de reconhecer-se como uma gente nova, “reelaborada”, distinta pela sua forma peculiar de recriar-se a partir das contribuições de suas “matrizes”. No dizer de Darcy Ribeiro, “através [...] de um persistente esforço de elaboração de sua própria imagem e consciência como correspondentes a uma entidade étnico-cultural nova, é que surge, pouco a pouco, e ganha corpo a brasilidade.” (2004, p.128).

A baianidade pode ser entendida como um perfil identitário que se delineia nos contornos da brasilidade, como um sentimento de pertença a uma entidade coletiva que possui traços físicos, culturais, históricos, religiosos e linguísticos peculiares, elaborados a partir, principalmente, das contribuições de descendentes africanos.

A respeito de sua baianidade, comenta Amado: “A Bahia é meu tema, meu território físico e moral. Sei dela de um saber sem dúvidas, vivido e não observado do lado de fora. Estou do lado de dentro, e as coisas da Bahia eu as trago no coração, no sangue”. (ALMANAQUE ABRIL, 2000, p. 258).

Neste contexto, os temas cacau, trabalho, problemas sociais e religião vão permear as obras de Jorge Amado e marcarão uma fase do romance brasileiro, vinculado e documentativo, uma vez que, por meio deles, podia-se captar acontecimentos, usos e costumes, que contribuem para a compreensão de uma região ou comunidade. A esse respeito, assinala Adonias Filho que

> O documentário, quando o fixamos na obra de Jorge Amado, se identifica com o romancista através do encontro de sua percepção de uma realidade. O interesse pelo exterior, nessa apreensão de ambientes e cenários, acontecimentos e cenas, é de fato uma conseqüência da percepção. A necessidade de transposição, ao enquadrar literariamente a matéria de ficção, basta para provar que o romance não seria possível fora da vida imediata. É sobre ela que se debruça, sentindo e auscultando, em processo tão objetivo de reconhecimento que não temos como ignorar a aproximação com os romancistas do testemunho. (1969, p. 97).

Nossas análises se centrarão nas obras de Jorge Amado que estão dentro da fase regionalista da década de 1930. São elas; *Cacau* (1933) *Suor* (1934), *Mar Morto* (1936), *Jubiabá* (1935) e *Capitães da Areia* (1937).

Apesar de essas obras terem como ambiente os cenários da Bahia, principalmente a cidade de Salvador, abordam temas regionais, mas diferentes em sua essência. Para melhor compreender esse ponto, é necessário repensar o regionalismo não como uma forma estética literária única e estática, mas como uma forma literária multifacetada.

Para discorrer sobre essas multifaces do regionalismo, citamos dez teses apresentadas a um público de especialistas em literatura, por ocasião do II Simpósio Luso-Afro-Brasileiro, ocorrido na Universidade de Lisboa, em abril de 1994, enumeradas em um artigo denominado: “Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”, de Ligia Chiappini.[6]

De acordo com a referida autora, em sua trajetória de estudos sobre o regionalismo, já encontrou vários “regionalismos brasileiros”, e a elaboração dessas dez teses, denominadas por ela de “hipotéticas”, é uma tentativa de síntese das várias vertentes e nuances do regionalismo.

---

[6] Ligia Chiappini foi professora titular de Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Desde 1997 está em Berlim, ocupando a cátedra de Brasilianística. É especialista em regionalismo literário.

A primeira tese refere-se ao modo inicial de tratar o regionalismo como sendo uma literatura que retira de uma determinada região seu material ficcional, o que levou muitos críticos a classificar a literatura regionalista pela região onde era produzida. Assim, surgiram o regionalismo “gaúcho”, o “nordestino”, o “paulista”, etc.

Por esse prisma, analisando o regionalismo em linhas gerais, seria ainda possível considerá-lo pela vertente rural ou urbana. Contudo, historicamente, o termo regionalismo estaria vinculado a obras que expressam área rural e nela acondicionam ações e personagens, muitos caracterizados por suas peculiaridades linguísticas.

A segunda tese seria a que se refere ao modo de considerar o regionalismo vinculado à tradição greco-latina do idílio e da pastoral com características do realismo, que vai gerar um romance que busca dar voz ao homem do campo frente ao leitor da cidade. Vinculadas ao idílio e realismo estão outras vertentes constitutivas do regionalismo: a tensão entre nação e região, oralidade e a letra, campo e cidade, visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente.

A terceira tese refere-se à vertente que analisa o regionalismo como objeto de estudo e as dificuldades que enfrenta o estudioso, quais sejam: a teoria, a crítica, a história, no que concerne aos juízos de valor, a relação entre arte e sociedade, a literatura canônica e não-canônica, entre outros.

A tese quatro considera que, mesmo com o êxodo rural e o crescimento das cidades, o que proporcionou o surgimento de uma literatura urbana, a literatura regionalista não ficou à margem, e não está ultrapassada, como podem acreditar algumas pessoas. Pelo contrário, o regionalismo ainda dá frutos em forma de uma literatura que procura, no âmbito da globalização, dar oportunidades ao elemento regional.

A quinta tese refere-se à maneira de a crítica considerar o regionalismo à margem da “grande literatura”, alegando que muitos autores não tinham intenção de ir além do testemunho, do registro de contos e lendas orais. Os críticos tendem, ou tendiam, a menosprezar o regionalismo por essa impureza, julgando-o também conservador, tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista ideológico.

No entanto, quando surge um bom escritor na tendência regionalista, a crítica trata de relativizar e até utilizar outra nomenclatura para apagar o preconceito que tradicionalmente existe em relação ao regionalismo. O regionalismo atual denomina-se “sense of place” nos Estados Unidos; “super-regionalismo” e até “regionalismo cósmico” no Brasil.

Na sexta tese verifica-se que em determinado momento, a crítica tenta excluir da tendência regionalista os grandes autores, alegando que, pela quantidade e diversidade de suas obras, estas passariam do regional ao universal.

No entanto, essa perspectiva não seria válida, na medida em que se deve considerar a literatura “boa” ou “má” pela sua estética e não pela sua classificação de regional ou universal, pois há obras universais que têm um efeito pequeno no leitor, pois este não reconhece seus espaços, personagens e linguagem; e há outras regionais em que o leitor pode reconhecer esses mesmos elementos e manter com o texto uma relação de intimidade.

A sétima tese refere-se às tentativas de defesa do regionalismo como uma forma estética não estática; isso significa considerá-lo dentro de seu contexto histórico em que foi produzido. Os autores escrevem com recursos de suas respectivas épocas.

A oitava tese busca distinguir o regionalismo como movimento político, cultural e literário das obras que decorrem dele, direta ou indiretamente. Este, se considerado

puramente como movimento, torna-se vazio; entretanto, se considerado como tendência mutável em que autores buscam dar voz a pessoas pobres das áreas rurais, cuja dificuldade específica é fazer com que esta obra, para além da geografia, busca o encontro do outro pelo lado humano.

A nona tese refere-se à tentativa de negar a visão ingênua da obra regionalista como simples cópia ou reflexão fotográfica de paisagens e espaços regionais. Ainda que o grande escritor regionalista seja considerado aquele que sabe o nome exato das árvores, flores, pássaros, etc., é preciso considerar que a região descrita ou aludida não é apenas um lugar fisicamente localizável no mapa, pois o mundo narrado sem sempre está em uma região geograficamente reconhecível. É possível que o espaço regional criado literariamente, de forma ficcional, aponte para uma região geograficamente existente.

A décima tese trata da questão do universal e do regional como dicotomia inexistente, uma vez que o importante é ver como o universal se realiza no particular e como este transcende para o universal. Um dos defensores dessa tese é Alceu Amoroso Lima, que, na contracapa da obra *A tradição Regionalista no Romance Brasileiro*, de José Maurício de Almeida (1999), figura com o seguinte comentário:

> [...] os termos *universalismo* ou *regionalismo* não são critérios de valor, e sim medidas de *relatividade*. [...] Regionalismo coloca-se no pólo oposto a cosmopolitismo, que encerra uma colocação de desenraizamento cultural, nunca a universalismo.

Assim, percebe-se que o regionalismo não é um tema simplório e as obras regionalistas guardam peculiaridades em relação a aspectos histórico-culturais que não poderiam ser negligenciados ao se fazer uma análise. Da mesma forma, as obras de

Jorge Amado da década de 1930 não deveriam ser classificadas, de forma geral, simplesmente como “romance proletário” (BOSI, 1994, p. 406), por exemplo. A diversidade da composição, da trama e dos personagens nos romances de Amado, mesmo tendo todos como cenário a região baiana, faz com que se diferenciem e não seja possível considerá-los ou classificá-los senão por meio de um olhar holístico.

Desta forma, vamos tomar como válidas as teses referidas e tentar fazer uma análise de cinco obras de Jorge Amado, pertencentes à década de 1930, para tentar alargar as possibilidades de considerar as obras de Amado dentro de um contexto maior do regionalismo, como se verá a seguir.

2.3 Rompendo Cânones a partir da Semana de 22: As Multifaces do Regionalismo Amadiano

A partir das teses de Chiappini (1994), anteriormente apresentadas, faremos uma releitura das obras *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937), com o objetivo de ampliar as concepções gerais sobre as obras amadianas que as consideram como pertencentes a um único conjunto de obras "proletárias", concebidas por alguns críticos literários.

A obra *Cacau* relaciona-se com a primeira tese, a que considera o regionalismo como estética que retira de uma determinada região seu material ficcional. *Cacau* trata das dificuldades enfrentadas por trabalhadores nas fazendas de Itabuna – cidade do sul da Bahia – apresenta a religião e o folclore negros e oferece uma descrição breve de danças e ritos africanos conjugados com prece católico-fetichista cristã. *Cacau* era "um documento sociológico romanceado, fotografia das condições vigentes na região cacaueira" (TAVARES, 1980, p. 178).

O autor utilizou uma linguagem simples e coloquial na fala de seus personagens, uma das marcas do regionalismo desta etapa.

A caracterização do ambiente físico e social nesse romance, voltada para a vertente rural do regionalismo e emoldurada pelo seu momento histórico, revela costumes e tradições da época: a quermesse – feira paroquial onde se faziam leilão de prendas, com barraquinhas ao ar livre –, os "bailes" no arraial, as festas de São João com fogueiras e balões, a comida típica, os cordões carnavalescos, entre outros. Por esse prisma, a obra também se relaciona com a sétima tese, a que busca analisar o regionalismo dentro do contexto histórico em que foi produzido.

As tarefas pertinentes à lida com o cacau – a coleta dos frutos, o ajuntamento e a dança sobre os caroços, a secagem nas barcaças e o carregamento das tropas – fazem tramitar um vocabulário específico e uma linguagem peculiar.

A incidência de termos específicos, marcados histórica e culturalmente, não ocorrem esporadicamente, ao contrário, permeiam toda a obra, o que se converte em um desafio para o leitor não familiarizado com esses aspectos.

Apesar de a narrativa nesta obra estar emoldurada pelo momento histórico, o leitor atual ainda encontraria nela fatos reconhecíveis, principalmente quem tem conhecimento ou vivência da zona rural, pois muitas atividades relativas à lida do cacau continuam sendo desenvolvidas como na época da produção deste romance, há mais de setenta anos; da mesma forma, o reconhecimento das festas religiosas e manifestações culturais, por terem sido preservadas em suas tradições, e relembradas por várias gerações, inclusive pela atual, faz com que a obra transcenda seu momento histórico.

Esta obra também se relaciona com a terceira tese, a que vincula o regionalismo com o realismo, uma vez que o fato de o principal personagem ser sergipano remete à infância do autor, cujo pai era sergipano e proprietário de terras de cacau.

Nessa perspectiva, a obra também apresenta uma vertente autobiográfica. Jorge Amado, desde muito jovem, acompanhava a lida dos trabalhadores na fazenda de seu pai e retratou a rotina desse trabalho em *Cacau*.

Em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes, Amado afirma que “a consciência do social” – presente nesta obra – foi despertada pelo contato primeiro com os trabalhadores do cacau. (1981, p.6).

E foi também com os trabalhadores que Jorge Amado aprendeu a frequentar bordéis desde cedo, locais estes que vão ser referências em muitas de suas obras. Essa referência é tão marcante que o professor Ordep Serra[7] escreveu um artigo

[7] Professor da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

intitulado: “O Sagrado na Obra de Jorge Amado: a cidade de todos os santos”, em que menciona três lugares sagrados de Salvador que, segundo ele, Amado encarna no espaço da cidade em suas obras: as igrejas, os terreiros e os castelos. (2000, p.71).

Os castelos a que ele se refere são os bordéis, que aparecem em praticamente todas as obras de Amado, e são importantes para o contexto e para a trama porque não são apenas espaços que fazem referência a nudez humana em sentido denotativo, mas também conotativo, pois

> os castelos são lugar de epifania, porque aí todos se desnudam, não apenas no sentido mais óbvio, de tirar as roupas, mas também no de despir as máscaras sociais, Até os donos da moral, os tartufos do poder, aí mostram o que são verdadeiramente. (2000, p. 77).

Talvez porque muitas máscaras eram retiradas em *Cacau*, evidenciando-se ações políticas e sociais questionáveis, essa obra foi apreendida pela polícia e queimada, o que não impediu seu sucesso com o público: a primeira edição se esgotou em um mês, a segunda foi preparada com três mil exemplares – um número expressivo para a época – e em 1975, já tinha chegado à 30ª edição. (TAVARES, 1980, p. 61).

A obra *Suor* está relacionada com a tese três, a que vincula o regionalismo à tradição greco-latina do idílio e da pastoral com características do realismo. Não há na obra relação à tradição pastoral, mas à do idílio vinculada ao realismo, uma vez que esta retrata problemas sociais, como a prostituição, a mendicância e o preconceito do homossexualismo, cujo cenário principal é a Ladeira do Pelourinho com seus sobrados e cortiços que abriga homens, mulheres, crianças e animais.

Como bem observa Miécio Tati (1961, p.62), *Suor* é “uma história sem enredo central, romance não de um par, mas de heróis em multidão, aproximados, diuturnamente, pelo asfixiante invólucro da morada comum.

Este romance originou-se a partir da própria vivência do autor quando, aos dezesseis anos, residiu em um dos quartos de um sobradão do Pelourinho; este fato confere um vínculo da estética regionalista com a estética realista, pois o autor busca narrar fatos que tenham correspondência na realidade exterior, e atribuiu certa concretude aos personagens evitando que parecessem tipos idealizados. Além disso, procura interpretar o caráter dos personagens e os motivos de suas ações, atitudes e sentimentos:

> Aquele era o dia de seu aniversário, 17 de dezembro. Quantos anos? Ninguém o sabia, exceto talvez aquela velhinha que ficara numa aldeia da Polônia. [...] O noivo ficara na aldeia. [...] Quando o cáften a trouxe (há quantos anos? – talvez trinta...), conheceu a bordo o milionário argentino. [...] Fizera completa peregrinação pelos prostíbulos da América Latina. [...] Sua carreira, em moeda nacional, fora quinhentos mil-réis em Buenos Aires. [...] Na Bahia, começara a vinte mil-réis e estava agora novamente a cinco, escondida no prédio cosmopolita. Às dez horas da noite saía à rua para a caça ao homem que lhe pagaria o almoço do dia seguinte. [...] Voltou uma hora depois, acompanhada de um preto velho, de colarinho alto e anel no dedo, muito conversador. [...] Quando o preto saiu, ela amassou a nota. A princípio seus pensamentos foram vagos e diluídos, mas logo depois a imagem do dia de seu aniversário e da casa distante apareceu bem clara ante seus olhos. Então ajoelhou em frente ao quadro e pediu perdão dos seus pecados. Depois refletiu. Não tinha culpa nenhuma. Era o que tinham feito dela. (AMADO, 1935, p. 27).

Contudo, o fato de narrar episódios de miséria e sofrimento humanos, com descrições diretas que poderiam causar até certa repulsa, esta obra traz em seu contexto uma referência muito forte à estética naturalista, mas especificamente pela perspectiva de Émile Zola, cuja influência é admitida pelo próprio Amado, em entrevista concedida a Luís Henrique Dias Tavares: “- Influências? Quando jovem: Dickens,

Tolstoi, [...] Zola, [...]" (1982, p. 17); quando Tavares pergunta a Amado se um escritor aprende com outros escritores, ele responde: "Alguma coisa aprende. Não tanto a escrever, mas, certamente, a elaborar e a construir o romance ou o conto." (1982, p. 18).

Os quase seiscentos moradores do sobradão da Ladeira do Pelourinho vivem um tipo de "miséria coletiva" próxima à que aparece em *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Em *Suor*, a abordagem social aponta a exploração de pessoas pobres, algumas mendicantes, a maioria corrompida, injustiçada, e todas, sofridas.

Em meio a esse amontoado de pessoas estão também muitos estrangeiros: O sapateiro Severino – espanhol; Isaac, comerciante judeu; a mãe de Toufik – árabe; Franz, alemão, professor de piano; a italiana que alugava quartos; o comerciante espanhol Fernandez, que não vivia no sobradão, mas em frente, entre outros.

Essa inclusão de estrangeiros no cenário dessa obra – e também de muitas outras – pode ser uma tentativa do autor de tornar visíveis alguns dos muitos imigrantes que chegaram à Bahia no século XIX, atraídos pela possibilidade de aumento da oferta de trabalho, advinda com o fim da mão-de-obra escrava. No entanto, muitos desses imigrantes não conseguiram alcançar os objetivos pretendidos e, assim, tanto na obra quanto na vida, tiveram de submeter-se a muitas mazelas para sobreviverem.

A narrativa revela um vocabulário gastronômico diverso, termos afro-baianos, estribilhos de canções populares, "orações fortes" e bilhetes, estes últimos com uma escrita quase rebuscada, mas adequada à época, o que dificulta a compreensão de termos de pouco uso ou obsoletos.

A obra *Jubiabá* relaciona-se com a tese oito, a que trata das tentativas de se distinguir o regionalismo como movimento político, cultural e literário, uma vez que a obra retrata questões como o racismo, o preconceito religioso e a luta de classes.

Como movimento político, *Jubiabá* retrata, de modo específico, algumas ações de policiais de interferir nos terreiros de candomblés e prender os que participavam dos rituais, uma forma de repressão por parte do governo naquela época.

Jorge Amado, em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes, relata suas primeiras experiências com os terreiros e como ele levou esse tema para suas obras:

> [...] me tornei amigo do pai-de-santo Procópio. Foi ele quem me deu o primeiro título de candomblé, Ogan de Oxóssi. Procópio foi o pai-de-santo que mais perseguição sofreu da polícia por causa da questão religiosa. Ele tinha as costas marcadas pelas torturas. A questão religiosa, racial, era muito mais intensa do que hoje... muito mais violenta. A polícia chegava, invadia, prendia. Eu marquei isso, primeiro em *Jubiabá*, depois em *Tenda dos Milagres*. (1981, p.11)

Contudo, *Jubiabá* apresenta características de movimento político mais abrangentes, que vão além da referência direta às repressões policiais. Há, na obra, fatos sociais atrelados ao preconceito, ao racismo, ao sectarismo e à desigualdade social, que, de certa forma, eram legitimados pelo Estado por meio da omissão e da indiferença. Valendo-se de um protagonista pertencente a esse meio, o autor faz com que suas ações sirvam não só para mostrar essa situação, mas também para demonstrar como superá-la.

Para abordar questões sobre o racismo, o autor se vale do protagonista negro, pobre e órfão, que vive em um dos morros da periferia. Ao ser adotado por uma família rica, inicia-se o conflito racial entre negro e brancos, que pode ser percebido tanto nas ações quanto nos discursos ofensivos e preconceituosos dirigidos ao protagonista.

E para abordar a questão do preconceito religioso, o autor se vale da exposição e descrições de cerimônias religiosas negras, destacando-se a referência a vestimentas e ornatos, músicas, cantos e danças, e traz, à mostra, vocábulos e trechos de orações em iorubano.

O autor consegue trazer para o romance a questão da luta de classes por meio da consciência de Balduíno de que a greve no cais era o caminho para libertar os trabalhadores das injustiças sofridas e que com isso tinha descoberto sua vocação: era lutador, não de boxe, mas das causas dos trabalhadores.

Ainda que possa haver traços de uma vertente urbana do regionalismo nesta obra, o que a difere da vertente rural em *Cacau*, o autor, ao manter seu foco em ambientes urbanos mais populares, como o Recôncavo Baiano e Salvador, conseguiu trabalhar o romance dentro da perspectiva regionalista. A esse respeito, assinala Almeida:

> [...] Temos de admitir que alguns romances em que Jorge Amado aborda a cultura popular de Salvador, [...] podem perfeitamente ser vistos como regionalistas. Isto se deve às condições peculiares que o sincretismo cultural afro-brasileiro criou na área do Recôncavo Baiano, e que fornecem matéria ao romancista (1999, p. 15).

O autor buscou mostrar um pouco do cotidiano da Bahia, contado por meio de episódios populares com traços da realidade da época. Dessa forma, revela modos de sentir, valores, tradições e costumes resultantes da interação cultural dos escravos africanos e a cultura trazida pelos portugueses, entrelaçados à cultura ameríndia que gerou uma cultura peculiar, a brasileira, marcada principalmente pela religião, culinária, arte popular, crenças e festejos. A poesia negra em Jubiabá, permeada por vocábulos nagô e iorubano, revelam um pouco dessa interculturalidade.

A obra *Mar Morto* relaciona-se com a primeira tese. Ao trazer o cais da Bahia para o romance, o autor revela elementos do linguajar peculiar aos marinheiros, aos mestres dos saveiros, aos estivadores e aos frequentadores dos pequenos portos do Recôncavo, e revela a devoção à Iemanjá, às festas e canções a ela dedicadas.

É uma história de amor que envolve, principalmente, Guma e Lívia, mas que envolve também outras histórias, de traição, perdas e ilusões e aborda o lado doce e trágico do amor, baseando-se em opostos como vida e morte, luz e dia, tempestade e bonança.

Mar Morto é uma narrativa com linguagem lírica, cujo enredo está entre o trágico e o poético, pois nele, o mar se mostra amigo dos marinheiros e, ao mesmo tempo, inimigo; é nele que habita Iemanjá, a deusa das águas, que conta com a ajuda do mar para atrair e capturar os homens por ela escolhidos.

O tom poético também se faz notar nas muitas metáforas elaboradas pelo autor: “a chuva prateava seu cabelo”; “o mar é sereno e doce”; “a carne de Maria Clara tinha gosto de mar”; “a voz clara dos sinos do fim da tarde”; “o teu coração é uma concha doirada”; “as noites despidas de estrelas, órfãs de lua”, entre outras.

Diante dessa nova perspectiva do romance, o intento do autor de dar continuidade à abordagem político-social em *Mar Morto*, herdada de obras anteriores, não obteve êxito. A atuação do Dr. Rodrigo e da professora Dulce como personagens que se encaminharam para uma abordagem social, de luta de classes, não teve destaque. A obra se enaltece pela tendência mítica dos personagens e suas ações e não pela abordagem política.

A obra *Capitães da Areia* relaciona-se com a oitava tese, a que busca distinguir o regionalismo como movimento político, cultural e literário na medida em que desperta a atenção para temas sociais como a questão do negro, a desigualdade social e a distinção religiosa, o que ressalta a intencionalidade social e política do autor, característica marcante desta fase. Provavelmente por causa dessa abordagem social, o livro foi apreendido e queimado em público durante a vigência do Estado Novo.

Esta obra também se relaciona com a primeira e a segunda teses, conquanto revela com vivacidade a saga de meninos de rua, suas aventuras e sua luta pela sobrevivência, dentro de um contexto regionalista também vinculado ao realismo: o autor leva para a ficção personagens muito próximos a pessoas que poderiam facilmente ser encontradas nas ladeiras e becos da Bahia, na região praiana e nos morros.

Mesmo que a narrativa se desenrole em um cenário urbano, a linguagem popular é característica do regionalismo:

> - Tu não tem uma fia, minha tia?
> - Pra que tu quer saber, desgraçado?
> Boa-Vida riu:
> - Eu podia me amigar com ela...
> A negra atirou a chinela, Boa-Vida desviou o corpo:
> - Se eu tivesse uma filha, não era pra teu bico, malandro.

> Depois se lembrou:
> - Tu não vai hoje ao Gantóis? Vai ser uma batida daquelas. Um fandango de primeira. É festa de Omolu.
> - Muita bóia? E aluá? (AMADO, 1979, p. 77)

Apesar dessa aproximação com a realidade, às vezes, parece que o olhar do autor sobre os "capitães" torna-se quase poético, pelo fato de eles, apesar de transgressores, respeitarem os rituais do folclore e da cultura da Bahia, participarem de rodas de capoeira e envolverem-se no candomblé, demonstrando respeito e consideração. Além disso, mostravam o sincretismo religioso tão característico na Bahia, ao se relacionarem amistosamente tanto com o padre quanto com a mãe-de-santo.

Jorge Amado também tenta mostrar o lado "humano" dos capitães – sempre hostilizados e desprezados por grande parte da população, por causa de seus delitos – ao apresentar fatos e reflexões que levam a concluir que os meninos, apesar de malandros e delinquentes, eram crianças carentes de uma estrutura familiar digna, de amor e de compreensão, e que eram, na verdade, vítimas da falta de apoio do Estado, que se mostrava incapaz de encontrar uma solução para mudar ou melhorar a vida deles.

Esse tom de denúncia contra a indiferença do Estado se mantém até o final da narrativa, quando, ao se desfazer o grupo dos capitães, o autor dá a cada um deles seu destino, mas reserva a Pedro Bala, líder desde o início, a missão de lutar em favor dos companheiros, de protestar, de envolver-se ativamente em causas sociais.

Apesar dos muitos anos que se passaram, esta temática continua atual, o que faz também com que a obra transcenda o momento histórico de sua produção, em consonância com a tese sete.

Do que foi discorrido sobre a relação das teses sobre o regionalismo e as obras selecionadas de Jorge Amado, é possível afirmar que estas não se enquadram em uma vertente única do regionalismo, como foi feito por vários críticos literários. Também não seria possível classificar o autor como regionalista simplesmente, sem indagar a qual tipo de regionalismo se está referindo ao fazer essa classificação.

O entrelaçamento dessas teses na elaboração da obra oferece uma idéia do quanto seria precipitado afirmar que Jorge Amado é escritor de romance proletário, ou social, ou experimental ou de literatura engajada, ou até mesmo regionalista. Para que essas classificações, se é que necessárias, pudessem se estabelecer, seria preciso analisar cada obra em separado, a história de sua produção, o contexto em que foi escrita e, quando possível, agrupá-las de acordo com semelhanças ou traços específicos de sua composição para, então, tentar enquadrá-las em alguma classificação.

A não-observância desses fatos pode gerar análises precipitadas e imprecisas. Talvez, por isso, muitas críticas negativas à obra deste autor produzidas no passado, estejam agora sendo revistas. Talvez muitas delas tenham sido elaboradas sob uma visão simplista e estreita do que foi – e de certo modo é – o regionalismo.

Para tratar um pouco deste tema, vamos nos reportar à tese três, que se refere ao regionalismo como objeto de estudo em relação à teoria, crítica e à história, no que concerne aos juízos de valor, à literatura canônica e não-canônica. Essa abordagem será feita com base em considerações de alguns críticos em relação à literatura amadiana.

Não pretendemos aqui fazer um estudo exaustivo sobre a função da crítica, seu papel no âmbito literário ou atribuir juízos de valor a ela. A escritora Ana Maria Machado

em *Romântico, Sedutor e Anarquista* (2006) faz uma reavaliação da crítica sobre Jorge Amado e suas obras, e o faz de uma maneira simples, mas objetiva o suficiente para que se perceba que muitas críticas negativas estavam fundamentadas em preconceitos e equívocos.

As considerações aqui expostas não pretendem ter o alcance da obra referida. Temos como objetivo suscitar reflexões sobre a forma estática e repetitiva com que a maioria dos textos críticos é produzida. Se o regionalismo tem muitas faces, sua avaliação crítica também precisa ser multifacetada. Ao contrário disso, o que encontramos é uma crítica que "classifica" e enquadra o autor pelo julgamento de uma ou outra obra literária, fixadas em um único momento histórico, analisado, às vezes, dentro de um espaço cronológico de longo alcance, em que as nuances e as mutações do período não são consideradas.

Em primeiro lugar, vamos expor algumas considerações críticas negativas à obra de Amado, estabelecendo uma ordem cronológica de suas publicações, apenas a título metodológico e para que seja possível observar se houve uma reavaliação dessas posições com o passar do tempo.

Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi (1994, p. 405-6) traz o seguinte comentário:

> Jorge Amado, fecundo contador de histórias regionais, definiu-se certa vez de 'apenas um baiano romântico e sensual'. Definição justa, pois resume o caráter de um romancista voltado para os marginais, os pescadores e os marinheiros de sua terra que lhe interessam enquanto exemplos de atitudes "vitais": românticas e sensuais [...].

Este comentário tem um tom depreciativo sobre o romancista e mostra nitidamente a opinião pessoal negativa de Bosi sobre Jorge Amado. Bosi faz, nesta

obra, uma generalização da literatura amadiana, fazendo algumas especificações como: a) romance proletário (*Cacau* e *Suor*); b) depoimentos líricos (*Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*); c) escritos de pregação partidária (*O Cavaleiro da Esperança* e *O Mundo da Paz*); d) afrescos da região do cacau (*Terras do Sem-Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*); e) crônicas amaneiradas de costumes provincianos (*Gabriela, Cravo e Canela* e *Dona Flor e seus Dois Maridos*). (BOSI, 1994, p. 406).

Essa classificação um tanto "original" e aparentemente distante das definições literárias convencionais, parece desviar o autor de seu objetivo presumido de informar ao leitor, de forma crítica, porém imparcial, sobre o romancista e suas obras.

Nesse mesmo contexto, Bosi ainda denomina Jorge Amado de "cronista de tensão mínima" e acrescenta:

> Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos "folclóricos" em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade... [...] O populismo literário deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária. (BOSI, 1984, p.406)

Em *História da Literatura Brasileira*, Nelson Werneck Sodré (1995, p. 533), a respeito da ficção de Amado, comenta:

> [...] há na descrição de fatos, de acontecimentos, de pessoas, o predomínio de um convencionalismo que lembra a mais rudimentar carpintaria romântica, no contraste entre o bem e o mal, em maniqueísmo elementar. Daí a precariedade das personagens, cuja pobreza decorre de um simplorismo psicológico que atinge com mais violência as mulheres, mas que não isenta as figuras masculinas.

As palavras acima se referem às obras *Cacau, Suor e O País do Carnaval,* esta última denominada por ele de "rascunho de romance". E acrescenta, desta vez referindo-se à obra Jubiabá:

> [...] há uma tentativa ou esboço de personagem, o negro Antônio Bauduíno, e o romance apresenta certa estrutura, a ação cresce com o tempo, os episódios, quase sempre banais, estão entrelaçados, formam uma teia, pertencem a um sistema. Mas a precariedade no domínio da técnica da ficção não permite à imaginação e à força descritiva de Jorge Amado realizar a obra pretendida. Ela permanece mutilada sempre. (SODRÉ, 1995, p. 553).

Após o comentário acima, e sem referir-se a mais nenhuma obra de Amado, nem acrescentar nenhuma informação sobre sua trajetória literária, Sodré encerra sua análise da ficção amadiana. Isso nos leva a pensar, sem pretender questionar a autonomia do autor, que há, na crítica, uma tendência à repetição. Também em *Tempos da Literatura Brasileira*, de Junior & Campedelli (1999, p. 261), há uma crítica semelhante às anteriores:

> Ao contrário de um Graciliano Ramos que observou criticamente o real, a tendência de Jorge Amado foi de aceitar sem profundidade crítica o universo psicológico de suas personagens. Poderíamos falar, nesse sentido, de um *populismo literário*, mesmo em relação aos romances de ênfase política.

Além das análises presentes em compêndios sobre Literatura Brasileira, há também muitos ensaios críticos sobre Jorge Amado, e seria exaustivo, e até impossível, o trabalho de copilá-los e analisá-los neste trabalho. No entanto, vale a pena destacar alguns para que se possa ter uma ideia da variedade de épocas e datas em que foram produzidos.

O professor e historiador Carlos Guilherme Mota, em seu livro *Ideologia da Cultura Brasileira — 1933-1974*: *pontos de partida para uma revisão histórica* (2008),

criticava a qualidade literária dos livros de Amado e questionava sua ideologia da "baianidade".

O crítico Álvaro Lins, em várias edições do *Jornal de Crítica*, editado na década de 1940 pela José Olympio, proferia verdadeiros ataques à estética de Jorge Amado, classificando-a de "miséria estilística" e atribuía ao conjunto de obras amadianas valores pessoais e subjetivos.

O renomado e respeitado crítico Wilson Martins escreveu vários artigos sobre Jorge Amado. Iniciou sua bibliografia em volume na Editora José Olympio com a Coletânea de Interpretações (1946). Em 1997, a Editora T. A. Queiroz reuniu seus artigos críticos, publicados em *O Estado de São Paulo*, de 1954 a 1974, e, a partir de 1978, no *Jornal do Brasil* e em *O Globo*, e os publicou em forma de livro intitulado *Pontos de Vista: Crítica Literária,* que teve vários volumes. Na *Ponto de Vista: Crítica Literária número 13* (1997) no artigo "O realismo machadiano", menciona Jorge Amado como "sectário virulento da época stalinista" (p.58). No artigo "Críticas e autocríticas", Martins discorre sobre a trajetória amadiana a partir de sua relação com o Partido Comunista, fazendo uma avaliação negativa da influência de sua fidelidade partidária nas suas produções literárias. (p.159). Também no artigo "O stalinista desestalinizado", Martins analisa a trajetória de Amado antes e depois de Stalin.

Não obstante, as críticas a Jorge Amado não foram todas sob pontos de vistas contrários à sua produção. No que se refere aos compêndios sobre Literatura Brasileira, alguns autores oferecem uma análise descritiva de suas obras, buscando manter certa imparcialidade quanto a atribuir juízos de valor. Este é o caso de Luciana Picchio, que em *História da Literatura Brasileira* (1997), discorre sobre a trajetória literária de Amado e para ela, "a literatura dele é uma literatura participante, programaticamente

comprometida, em que realismo e romantismo, humanitarismo e denúncia, se fundem a serviço de uma idéia" (1997, p. 354).

A referida autora comenta, ainda, que Jorge Amado teve reconhecimento internacional antes de ser reconhecido nacionalmente e afirma ter ele sido alvo de "críticas ácidas da direita e da esquerda" (p. 534) quanto à sua facilidade de escrita, ao tradicionalismo de seus personagens e situações romanescas.

Ademais dos compêndios sobre literatura brasileira, há trabalhos específicos sobre o Regionalismo de 30 e vários sobre Jorge Amado e suas obras.

Em relação aos primeiros, podemos citar *O Romance Brasileiro de 30* (1969), de Adonias Filho. Nesta obra, além de Jorge Amado, o autor faz uma análise de outros autores como Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, entre outros. No que concerne a Jorge Amado, este autor faz uma descrição de sua trajetória literária, assinalando e analisando pontos comuns à sua obra em relação à linguagem, à matéria ficcional regional e à vertente da narrativa testemunhal. Sobre esta, Adonias Filho acrescenta que essa forma de narrativa está relacionada com a percepção da realidade pelo autor e sua afinidade com os companheiros de geração – José Lins do Rego ou Graciliano Ramos – e também com documentaristas da época – Hemingway e Steinbeck, Marlraux e Gascar, entre outros.

Entretanto, Adonias Filho deixa claro que a obra de Jorge Amado não é uma literatura documental no sentido lato, mas é uma composição em que ele é "intérprete em sua linguagem criadora". (1969, p. 98).

O escritor Eduardo Portela organizou na obra *O Romance de 30 no Nordeste* (1983), uma série de conferências sobre o tema. Na introdução, Pedro Paulo Montenegro traça um percurso da literatura dessa fase e discorre sobre os principais

autores e suas obras. A respeito de Jorge Amado, comenta: “A maior parte da obra de Jorge Amado fixa uma temática político-social, tendo quase sempre a Bahia como cenário. [...] O talento de ficcionista do Autor consegue dar a seus livros a força de vida que entusiasma o leitor [...]”. (MONTENEGRO, 1983, p.17).

Merece destaque a obra *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro – 1857-1945*, de José Maurício Gomes de Almeida, especialista do tema. Nesta obra, que se tornou um referencial, o autor discorre sobre o regionalismo de forma distinta, sem posicionar-se de forma extrema contra ou a favor de um determinado estilo literário, mas buscando compreender o regionalismo em sua essência, com um olhar holístico e ressaltando suas nuances. O autor dedica parte do livro a analisar as obras e a trajetória literária de Jorge Amado, e o faz de uma maneira mais técnica, criticando e analisando textos e não julgando diretamente Amado como bom ou mau autor. O próprio Jorge Amado endossa a obra com uma declaração na capa:

> ... Seu livro me pareceu realmente sério, bom, honesto – inclusive nas restrições feitas a mim. Não se trata de que eu esteja ou não de acordo com elas – estou de acordo com várias delas e não estou com outras -, trata-se do fato de que o critério é honesto, não julga com preconceito, não tem má vontade.

Almeida afirma que dos romancistas estudados, Jorge Amado foi quem realizou a obra mais extensa e que “sob o ponto de vista estritamente regionalista, os romances voltados para o cacau são os mais característicos, os mais facilmente identificáveis como tais” (1999, p. 252).

Em caráter mais específico, há vários estudos sobre as obras amadianas e seu autor. Já em 1961, Miécio Táti lança a obra *Jorge Amado: vida e obra* e faz uma análise

minuciosa das obras, incluindo comentários da crítica e um diálogo com o próprio autor, que vai tecendo comentários sobre seu fazer literário.

Talvez pela proximidade com Jorge Amado, que se autodefinia um “contador de histórias” e não um literato, Tati acaba corroborando essa autodefinição quando, na obra citada, referia-se a ele como “romancista de agilidade extrema, um contador de casos perfeitamente harmonizados” (1961, p. 43).

No entanto, essa maneira de definir Jorge Amado parece superficial e contraditória, pelo fato de que o próprio Tati apresentou, nessa obra, de forma acadêmica e embasada, análises detidas de várias obras de Amado, em que fica evidente que seu fazer literário lhe confere mais que um título de “contador de casos”.

Em 1980, Paulo Tavares, na sua obra *O baiano Jorge Amado e sua obra*, traz informações biográficas, iconográficas, cronológicas, títulos, prêmios e traduções; inclui bibliografia comentada e uma entrevista que Jorge Amado concedeu ao escritor francês Marcel Proust. A respeito de Jorge Amado, Tavares comenta:

> Jorge Amado é o maior romancista nascido na Bahia e um dos quatro ou cinco maiores romancistas brasileiros em todos os tempos. Pela inventiva, pelo poder da comunicação e pelo volume e difusão da obra realizada, ele se coloca entre os grandes ficcionistas universais do momento. (1980, p.167).

Na década de 1980 a Editora Abril lançou uma série intitulada “Literatura Comentada – 1981-1982” com publicação de títulos sobre vários autores, entre eles, Jorge Amado. Entre os temas abordados estão uma entrevista com o autor, uma cronologia biográfica, pequena iconografia, análise de textos selecionados, um panorama histórico da época das produções literárias e características literárias do autor.

Na entrevista, Amado informa fatos de sua trajetória literária, incluindo informações pessoais sobre ele e sua família, e como iniciou sua carreira de escritor. Comenta também sobre a “Academia dos Rebeldes”, sobre a repressão política, sua militância partidária e sobre as críticas atribuídas às suas obras. Sobre estas, de forma geral, comenta, após afirmar que ele é um escritor profissional, e não comercial, que:

> Enquanto a literatura não for profissional, a crítica também não será séria e profissional. Continuará existindo esse grupismo, essa crítica personalista, que é aquele negócio de querer saber quem presta e quem não presta, quem é o maior ou o melhor, o que é uma estupidez. Com que metro se medem os escritores? (1981, p. 33)

Nesta e em outras oportunidades, Jorge Amado deixou evidente que sua relação com a maior parte da crítica não era harmoniosa; parece sentir-se injustiçado por ver sua literatura sendo “medida” por parâmetros alheios, por vieses que ele considerava não-característicos à sua literatura.

Em 1996, Eduardo de Assis Duarte lançou a obra *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, fruto de sua pesquisa de tese de doutorado na USP. O autor justifica seu trabalho pela ausência de estudos sistemáticos abrangentes sobre a obra de Jorge Amado. O escritor Paulo Bezerra (1996, p. 11), ao prefaciar esta obra, comenta que:

> Essa lacuna, injustificável sob qualquer motivo, deve-se a vários fatores, um dos quais ligado ao falacioso argumento de que a obra do romancista baiano seria de baixa qualidade estética, o que a tornaria desmerecida de integrar o Olimpo das obras pesquisáveis.

A partir desse trabalho de Duarte, é possível que se comece a configurar uma décima primeira tese, a que trataria de sistematizar uma reavaliação crítica de obras literárias regionalistas que, no passado, foram consideradas à margem da literatura canônica, por uma visão unilateral e reiterada de críticos que, muitas vezes, atribuíam

seus julgamentos sob seu ponto de vista, negativo ou positivo, mas quase nunca imparcial, tendo como objeto de estudo o texto e não atribuições pessoais e particulares dos autores.

Assim, Duarte elabora seu trabalho aliando análise política e produção literária – priorizando o aspecto literário e não o político –, enfatiza o universo ideológico e cultural do período da produção das obras analisadas, além de outros aspectos, como as temáticas e a linguagem.

Mas, já na década de 1980, alguns estudiosos perceberam a necessidade de uma revisão da crítica sobre a literatura de 1930. Em um artigo intitulado "Revisão do Romance Nordestino de 30", Josué Montello (1983, p. 27) indaga: "Por que revisão do romance de 1930?". A resposta é elaborada pelo próprio indagador:

> A obra de arte literária tem de vencer duas etapas: a primeira, constituída pela reação de seus contemporâneos; a segunda, pela reação de geração imediata. Essa segunda etapa é que nos leva à revisão crítica em virtude da qual a obra literária passa a pertencer, não apenas à história da literatura, mas à própria literatura.
> A crítica dos contemporâneos nem sempre corresponde a um julgamento definitivo: fica na dependência de fatores circunstanciais que por vezes se superpõem ao julgamento de ordem estética, único realmente válido para a apreciação do romance, do ensaio, do conto, da peça de teatro como obra de arte.
> A crítica da geração seguinte, ultrapassando esses fatores circunstanciais, aprecia a obra de arte como obra de arte. Daí a importância da revisão crítica do romance de 1930.

Montello relaciona vários autores da referida década que, segundo ele, tinham uma preocupação de "ordem social e humana"; cita Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, entre outros, e Jorge Amado, e situa a obra *Jubiabá* entre as marcantes do Romance de 30.

Recentemente, a escritora Ana Maria Machado, em obra já citada, também se empenha nesse trabalho de reavaliação crítica, ou, com suas próprias palavras, de

“crítica da crítica”. A autora comenta que, muitas vezes, a crítica faz uma análise com base em razões exteriores ao que está na obra escrito e que, em sua visão, “o que importa é examinar como ele [o autor] construiu essa obra ao longo desse tempo e nesses diferentes momentos”. (2006, p. 28).

A professora e pesquisadora Ivia Alves desenvolveu pesquisas por meio do projeto “A recepção crítica da produção de Jorge Amado”, em que busca compreender a trajetória da crítica brasileira diante das publicações desse autor e objetiva “detectar a razão de tanta polaridade das críticas sobre um mesmo livro ou ao longo do percurso de publicação do autor [...]” (ALVES, 2006, p.100).

Alves propõe a releitura de três livros que, segundo ela, repercutem no espaço dos estudos literários: *Os mortos de sobrecasaca* (1963), de Álvaro Lins, *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi e um conjunto de críticas publicadas pela José Olympio, editadas entre 1960 e 1970. Para Alves,

> O autor de *Os mortos de sobrecasaca* reuniu seus artigos de avaliações judicativas de críticas do final dos anos trinta e início dos quarenta da produção de Jorge Amado e fez perdurar seu poder de juízo de valor sobre o autor, aos publicá-los, em conjunto, no início dos anos sessenta, no livro citado, quando a crítica literária já encontrava uma nova geração de críticos, e a crítica já havia passado do poder dos críticos diletantes para a arena da Academia. Sendo um crítico do passado, de um contexto cultural passado, fez com que seu discurso perdurasse e repercutisse em outras vozes. (2006, p.107)

A respeito da *História concisa da literatura brasileira* (1970), Alves afirma que “apesar das várias retificações realizadas pelo autor nas edições seguintes, é filiada a essa genealogia iniciada nos anos quarenta [...]” (2006, p.107).

É possível corroborar esse fato, uma vez que, neste trabalho, a obra de Bosi foi citada como exemplo de crítica negativa à produção de Jorge Amado, tendo como referência a edição de 1994.

Alves considera ainda que em *História concisa* há um discurso “desqualificador e judicativo”, porque

> esse procedimento crítico se funda na divisão entre cultura e natureza, entre o alto e o baixo da literatura, entre o universal e o cotidiano, entre o nacional e o regional, categorias, atualmente, destituídas da bipolaridade valorativa e judicativa. (2006, p.107)

A respeito do conjunto de ensaios críticos, a autora acredita ser esse o campo de pesquisa e de discussão que oferece “a melhor ensaística” sobre Jorge Amado, porque menos imediatista como artigos e resenhas de periódicos. (ALVES 2006, p.109).

Nesse contexto, Alves cita vários trabalhos, entre eles, um de 1959, de Eduardo Portella, em que o autor busca analisar a obra *Gabriela, cravo e canela* sob outra perspectiva, utilizando a ironia como categoria de análise.

A partir dos estudos desenvolvidos por meio de ensaios críticos, elaborados principalmente no meio acadêmico, foi possível analisar a produção amadiana com base em perspectivas variadas, o que permitiu uma análise mais profunda, enfraquecendo as visões imediatistas e simplórias passadistas sobre essas produções.

Com isso, o regionalismo se revigora, seja por meio dos trabalhos sobre recepção crítica, seja pela análise direta de obras que merecem uma revisitação, ou pela produção de novos romances de cunho regionalista, em resposta à necessidade de auto-afirmação das identidades e do reforço das particularidades na era da “aldeia global”.

Esse vigor do regionalismo suscita agora reavaliações críticas, principalmente as que se referem a Jorge Amado.

Atualmente, a editora Companhia das Letras está fazendo uma reedição completa das obras de Jorge Amado. Serão relançados 32 títulos até 2012. Os seis primeiros foram lançados em março de 2008. Todos são posfaciados por escritores, críticos e pesquisadores renomados. São eles: *Jubiabá* , com posfácio de Antonio Dimas; *Mar Morto*, posfácio de Ana Maria Machado; *Capitães da Areia*, posfácio de Milton Hatoum; *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água*, posfácio de Affonso Romano de Sant'Anna; *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, posfácio de Roberto Damatta e *Tocaia Grande*, posfácio de Mia Couto.

A revista *Pesquisa FAPESP* abril/2008 traz um artigo, de Gonçalo Junior, sobre essa reedição, intitulado: *Por que amar Jorge?* e afirma que esta reedição "Pretende ser uma bandeira a favor de uma releitura crítica e para dar ao pai de Gabriela, Tieta e Dona Flor, entre tantos outros personagens, o valor literário que acredita merecer" (JUNIOR, 2008, p.103).

O escritor e diplomata Alberto da Costa Cruz, que coordena o trabalho de reedição, ao lado de outros colegas, comenta, no artigo acima citado, que "existe certa resistência da universidade e da crítica a escritores que fazem sucesso popular" e que a academia "tem dificuldade em se debruçar sobre a obra de Amado", que "determinados setores intelectuais têm fascínio pelo formalismo e Jorge é antiformalista por natureza". (In: JUNIOR, 2008, p. 104)

Com base nessas considerações, percebemos que as questões sobre o regionalismo ressurgem com vigor e suscitam interpretações várias sobre a trajetória da literatura regionalista. Isso exige que se considere o regionalismo por uma análise macro, abrangente, não limitada, não direcionada para uma única vertente. As considerações, influências, consequências e resultados dessa nova fase para a

literatura regionalista que agora se configura, só serão possíveis de serem estabelecidas com o decorrer do tempo.

Segundo Affonso Ávila (2002) o regional definiu o Modernismo brasileiro, e na década de 1930, “o Nordeste vai ser o grande filão da temática regionalista” (p. 88). Entre os escritores nordestinos dessa fase, Jorge Amado se destaca e mantém um estreito vínculo com as idéias modernistas de 22 ao levar para suas obras a renovação da linguagem literária e as formas populares de expressão. Nesse sentido, “a revolução estética de 22 propicia ao autor régua e compasso expressivos, abrindo-lhe a perspectiva da linguagem desabusada, império da oralidade, além de lhe mostrar o caminho dos estratos recalcados de nossa formação cultural [...]” (DUARTE, 1996, p.20).

Assim, mesmo não tendo participado diretamente das manifestações da Semana de 22, Jorge Amado levou o projeto modernista adiante por meio da perspectiva do romance regionalista, contribuindo também para a evolução e popularização do romance modernista, não somente em relação aos seus romances, mas também aos de outros autores, inclusive estrangeiros, como Rómulo Gallegos.

Uma vez que os dois escritores em questão, Gallegos e Amado, vivenciaram momentos históricos e literários similares em seus respectivos países, suas obras abrigam discursos sociais e políticos que vivificaram a consciência de seus compatriotas para muitos problemas nacionais e regionais. Nesse contexto, há implicações entre a elaboração da obra *Doña Bárbara*, por Gallegos, e a tradução feita por Jorge Amado, no que concerne à alteridade, que merecem ser consideradas neste estudo, como se pretende mostrar a seguir.

3 TRADUÇÃO E TEXTO FICCIONAL

3.1 Criando *Doña Bárbara:* a tradução intralinguística a partir da visão do viajante-tradutor

Gallegos – que nasceu em Caracas – viveu sempre na capital e, embora descenda de famílias do *Llano*, provavelmente não se sentiu seguro para empreender a escrita de uma obra cujo contexto social ele quase não conhecia. Então, empreende uma viagem ao *Llano* para documentar-se para escrever sua obra. Nessa viagem recolheu informações e fez observações a modo de relatos de viagem que utilizou como recurso literário para compor *Doña Bárbara*.

No início Gallegos começou a escrever um romance chamado – *La Casa de los Cedeño* – que foi abandonado por ele para escrever *La Coronela*, título que mais tarde seria mudado para *Doña Bárbara*, após vinte e oito dias do início de sua viagem.

A obra tem características bem descritivas e talvez isso se deva ao fato de que há nela muitos relatos de viagem que formam parte importante de sua composição e que servem como recurso literário.

A respeito da utilização dos relatos de viagem como recurso literário, Heloisa Reichel (In: VÉSCIO y SANTOS)[8] aponta que:

[8] En la historiografía latinoamericana en especial, desde hace mucho, ellos [los relatos de viaje] son utilizados como importante fuente de investigación, principalmente porque ofrecen descripciones detalladas de aspectos de la vida privada o de la cultura de las capas populares de las sociedades observadas.

> Na historiografia latino-americana em especial, desde há muito, eles [os relatos de viagens] são utilizados como importante fonte de pesquisa, principalmente porque oferecem descrições pormenorizadas de aspectos da vida privada ou da cultura das camadas populares das sociedades observadas. [9] (1999, p. 56)

Uma vez iniciada a viagem, Gallegos se converte em guia para os leitores, que colocarão suas expectativas do encontro com o novo, o desconhecido e o exótico em suas mãos. Há muito, as pessoas sentem grande fascinação por conhecer o que está distante, o desconhecido, e como estão limitadas por questões geográficas ou ideológicas, só podem consegui-lo por meio dos olhos de outro – o narrador de relatos de viagens – que segundo acreditam seus interlocutores, viveram e sentiram o contato com o distante e, por isso, tornam-se protagonistas de um relato que é, para quem o recebe, verossímil e apaixonante.

A visão do viajante pode ser entendida a partir de dois pontos: o interno e o externo. Do ponto de vista externo, o viajante, como observador, busca recolher informações, confirmar suas teorias ou comprovar imagens dirigidas por suas leituras ou concepções pessoais. Segundo Margarita Pierini, essa busca engloba "a geografia, a arqueologia, a história, os costumes. Se viaja para explorar: explorar o mundo físico, o mundo social, o mundo moral". (1994, p.166).

Em relação à *Doña Bárbara*, podemos dizer que, do ponto de vista interno, o viajante se converte em narrador, compõe o texto com base nos dados obtidos em suas observações e interpretações e faz uma mescla do "real" e do "idealizado", ou seja, narra os relatos utilizando ações e pressupostos do que viu – ou imaginou –. Por esse prisma, o viajante é também um tradutor, pois ao deparar-se com um exotismo geográfico latente, busca encontrar elementos léxicos em sua língua, a partir de sua

[9] Esta e todas as traduções de citações neste trabalho foram feitas pela presente autora.

própria experiência linguístico-cultural, para interpretar, “traduzir” esses significantes em significados.

A partir dessas constatações foi possível perceber que Gallegos também atuou como “tradutor” na medida em que interpretou a cultura, os costumes, a história e a geografia autóctone da região que encontrou e narrou-os em sua obra, o que proporcionou ao público leitor conhecer e aproximar-se de lugares e culturas distintas que de outra forma, para muitos, não seria possível.

Nessa tarefa, duas espécies de traduções assinaladas por Roman Jakobson (1985) se integram. A tradução *intralingual,* e a tradução *intersemiótica,* que pode ser feita, por exemplo, pelo autor de uma obra em que seja necessário interpretar, “traduzir” para o leitor imagens, fatos míticos, superstições e cenas de costumes típicos.

Observa-se que Gallegos executa uma tradução *intraligual* quando coloca em sua obra várias notas de rodapé explicando termos e expressões típicos do linguajar da região. Ao utilizar um vocabulário localista, quer o autor caracterizar a linguagem dos personagens com a forma mais fiel à linguagem regional. No entanto, esse vocabulário pertence ao mesmo código linguístico do autor / leitor, ressalvando-se o fato de que grande parte do léxico, neste caso, se diferencia ou se mostra “exótico” pela diversidade cultural que se interpõe, o que requer que o autor os traduza para o público leitor.

Contudo, muitos elementos foram citados a modo de ficção; nem tudo se refere ao contexto “real”, e assim deve ser, pois *Doña Bárbara* é um romance e não um relato de viagens em sua versão mais pura.

Ao misturar “realidade” e ficção o autor conseguiu construir uma história em que o leitor, ao mesmo tempo em que reconhece nela aspectos do mundo “real”,

aproximando-se da obra, se distancia em parte pela presença de referentes ficcionais. Nos ensina Pierini [10] (In: PIZARRO) que:

> O público leitor dos livros de viagens é também o público leitor de romances. Por isso se entrecruzam e se inter-relacionam determinados requisitos e características entre ambos os gêneros. O escritor de viagens – conscientemente ou não – terá que adequar-se, de alguma forma, às exigências do gênero narrativo. (1994, p. 174)

Mas, se a obra não pode englobar "todos" os elementos "reais", o autor tenta compensar essa defasagem com a utilização de uma linguagem popular e peculiar ao povo *llaneiro*. A respeito disso, assinala González Boixo [11] que:

> A linguagem coloquial dos personagens llaneiros, a utilização de um vocabulário localista, a deformação fonética da linguagem falada, são alguns dos elementos que caracterizam uma linguagem cujo registro pretende aproximar-se da maneira mais fiel à linguagem regionalista do Llano venezuelano [e, além disso,] consegue transmitir ao leitor ao ambiente do Llano a través de una massiva incorporação de termos localistas (2001, p. 39).

No entanto, não se empreende uma viagem só para observar o mundo físico, mas também para explorar o mundo sociocultural, as histórias populares e os costumes. Nesse contexto, o viajante se posiciona como narrador dentro da obra e atua não como o simples expositor de fatos e dados, mas ele mesmo se transforma em personagem, pois participa do relato com suas opiniões, juízos de valor e com uma interpretação pessoal de coisas e fatos narrados, como se pode demonstrar nessa

---

[10] En la historiografía latinoamericana en especial, desde hace mucho, ellos [los relatos de viaje] son utilizados como importante fuente de investigación, principalmente porque ofrecen descripciones detalladas de aspectos de la vida privada o de la cultura de las capas populares de las sociedades observadas

[11] El lenguaje coloquial de los personajes llaneros, la utilización de un vocabulario localista, la deformación fonética del lenguaje hablado, son algunos de los elementos que caracterizan un lenguaje cuyo registro quiere acercarse de la manera más fiel al lenguaje regionalista del Llano venezolano [y además] consigue transmitir al lector al ambiente del Llano a través de una masiva incorporación de términos localistas.

passagem na obra [12]: "A ratos, el patrón emboca un caracol y le arranca un sonido bronco y quejumbroso que va a morir en el fondo de las mudas soledades circundantes, y entonces se alza dentro del monte ribereño la desapacible algarabía de las chenchenas […]" (2001, p. 61).

Como o relato é o discurso do viajante, às vezes se inserem alguns elementos que não estão concretamente presentes, mas que são necessários para compor o ambiente. Sobre isso, Pierini declara que "o discurso do viajante suplanta o olhar: a criação verbal se eleva na 'realidade', cobre uma ausência, recria o desejado que não se deixa ver mas que *deve* existir". (1994, p. 179). Além disso, aponta dois aspectos relacionados: o discurso invocador, que traz ao presente o distante, o recordado, o ansiado, e o discurso que cria o inexistente. O primeiro aspecto se pode comprovar na passagem [13]:

> El muchacho animoso, de inteligencia despierta y corazón ardiente –de quien tan orgulloso se mostraba el padre cuando lo veía jinetear un caballo cerrero y desenvolverse con destreza y aplomo en medio de los peligros del trabajo de sabanas, digno de aquella raza de hombres sin miedo que había dado más de un centauro a la epopeya, aunque también más de un cacique a la llanura, y en quien, con otro concepto de la vida, cifraba tantas esperanzas la madre, al oírlo expresar sentimientos e ideas reveladoras de un espíritu fino y reflexivo […]. (GALLEGOS, 2001, p. 77)

---

[12] De vez em quando, o patrão emboca um caracol e lhe arranca um som bronco e nostálgico que vai morrer no fundo das mudas solidões circundantes, e então se eleva dentro do monte ribeirinha a incômoda algazarra das chenchenas […]

[13] O rapaz animado, de inteligência desperta e coração ardente – de quem tão orgulhoso se mostrava o pai quando o via dominar um cavalo tinhoso e desenvolver-se com destreza e equilíbrio em meio aos perigos do trabalho das savanas, digno daquela raça de homens sem medo que tinha dado mais de um centauro à epopéia, e também mais de um cacique à llanura, e em quem, com outro conceito da vida, cifrava tantas esperanças a mãe, ao ouvi-lo expressar sentimentos e idéias reveladoras de um espírito fino e reflexivo […].

É possível observar que Gallegos também utiliza o segundo aspecto – o discurso que cria o inexistente, como o faz a maioria ou quase todos os viajantes em seus relatos, pois estes, segundo Reichel (In: VÉSCIO y SANTOS)[14]:

> [...] Se constituem de representações, reinvenções de realidades, produzidas a partir da visão de um sujeito. São imagens que se constituem em representações do real, elaboradas a partir de componentes ideológicos de pessoas dotadas de equipamentos culturais próprios e que trazem um patrimônio anterior que condiciona o modo de observar e entender o empírico. (1999, p. 59)

Essa maneira de descrever a "realidade" acrescida de interpretações e supostas imagens, reporta-nos à *mimese* aristotélica, que se define como uma atividade que não só reproduz o "real", mas que, quando possível, o recria, o supera, o modifica, o "melhora". Esses aspectos estão ligados a procedimentos tradutórios e suas múltiplas faces e conexões.

Ao relatar as manifestações culturais e todas as atividades peculiares à região que descreve: caça e doma de cavalos, o rodeio, a caça aos jacarés como um "esporte" típico da Semana Santa; as tempestades, a ferra dos rebanhos, a produção rústica do queijo, entre outros, o autor evoca os costumes e tradições como se fossem fatos presenciados por ele, por meio do narrador, e transmite ao leitor a sensação de que ele próprio viu tudo.

Esse é um recurso utilizado por vários autores. Até Sarmiento, no prólogo da obra *Viajes*, quando faz comentários sobre como preparou alguns de seus relatos, afirma: "[…] não é estranho que a descrição das cenas de que fui testemunho se

---

[14] Se constituyen de representaciones, *reinvenciones de realidades*, producidas a partir de la visión de un sujeto. Son imágenes que se constituyen en representaciones de lo real, elaboradas a partir de componentes ideológicos de personas dotadas de equipajes culturales propios y que traen un patrimonio anterior que condiciona el modo de observar y comprender lo empírico. [...].

mesclasse com farta frequência com o que não vi, porque existia em mim mesmo, pela maneira de perceber" (1997, p. 6).

A obra *Doña Bárbara* tem uma característica descritiva muito forte, como, de modo geral, aparece nas obras realistas, a descrição como tipo de discurso. Para Roland Barthes é na descrição que reside o "verossímil" para o realismo. É a prova de estar reproduzindo a realidade. Isso talvez se deva ao fato de que há nela muitos relatos de viagem que formam parte importante em sua composição e que servem como recurso literário para a construção ficcional.

O primeiro capítulo da obra expõe sete parágrafos de pura descrição da paisagem. O narrador busca criar um clima propício para que o leitor inicie seu "percurso" na obra, mas logo vai inserindo elementos da vida sociocultural, para que o leitor, durante sua "caminhada", possa ir descobrindo as essências não só da natureza, da paisagem, mas também da vida humana, seus valores culturais, seus costumes, seu envolvimento com a comunidade cultural. Sobre a perspectiva de se considerar o leitor, comenta Süssekind [15] que:

> Às vezes […] não é propriamente com a classificação prévia da paisagem, mas também com a inclusão súbita do leitor no ambiente descrito, com a suposição, em um 'vocês' respeitoso, mas determinado, de suas reações diante do cenário ficcional, que se vai descrevendo, junto à paisagem natural, a recepção que se deseja daqueles que a vêem em processo pictográfico de construção. (1990, p. 163)

Mesmo que o narrador se detenha em alguns parágrafos a descrever o ambiente, não se prolonga nisso, pois a história poderia ficar entediante. A esse

[15] A veces […] no es propiamente con la clasificación previa del paisaje, sino con la inclusión súbita del lector en el ambiente descrito, con la presuposición, en un 'vosotros' respetuoso, pero determinado, de sus reacciones ante el escenario ficcional, que se va describiendo, junto al paisaje natural, la recepción que se desea de aquellos que la ven en proceso pictográfico de construcción.

respeito, comenta Sarmiento, com referência a seus próprios relatos que: “a descrição carece de novidade, a vida civilizada reproduz em todas partes os mesmos caracteres” (1997, p. 4). Ainda que se considere que neste caso o ambiente do *Llano* é desconhecido para o leitor, e, portanto, as referências ao ambiente físico são necessárias, seria preciso acrescentar informações que pudessem deter a atenção e o interesse do leitor.

Se tomarmos como exemplo, entre muitos, que já em 1799, Humboldt, juntamente com um amigo, empreendeu uma viagem à Venezuela com o propósito de explorar a região e de relatar e descrever a paisagem, o ambiente físico e tudo o que julgava interessante, pode-se ter uma idéia da quantidade de relatos que já aportavam informações desse tipo. Mary Pratt (1999) assim comenta a viagem de Humboldt.[16]:

> Os dois amigos zarparam [...] para a Venezuela em 1799, onde passaram mais de um ano viajando para cima e para baixo do Orinoco, cruzando grandes planícies [os llanos], subindo montanhas, descendo rios, atravessando selvas, de povoado em povoado, de fazenda em fazenda, e de missão em missão, medindo, coletando, fazendo experimentos, desenhando e registrando tudo isso por escrito. (p. 206)

Por isso, é possível supor que, se desde aquela época se faziam relatos de viagem, não havia muita coisa concretamente nova por descobrir e relatar, por isso, em seu texto ficcional, Gallegos busca dar um matiz cultural aos relatos, para que estes transcendam a mera condição de relato mimético, testemunhal, por meio da exposição de costumes, lendas e contos populares, fazendo com que surja uma obra que não

[16] Los dos amigos partieron […] para Venezuela en 1799, donde pasaron más de un año viajando de un lado a otro del Orinoco, cruzando grandes planicies [los llanos], subiendo montañas, bajando ríos, atravesando selvas, de pueblo en pueblo, de hacienda en hacienda, y de misión en misión, midiendo, recolectando, haciendo experimentos, dibujando y registrando todo por escrito.

seja somente informativa e expositiva, mas também, ao mesmo tempo, ficcional, envolvente e prazerosa.

Muitas lendas estão relatadas em passagens como em na que um homem afirma acreditar que o *Brujeador*, empregado da fazenda Altamira, tem poderes extraordinários, algo vinculado à feitiçaria, depois que Santos não consegue acertar um jacaré com uma bala de rifle, e os passageiros atribuem o fato desse impedimento ao Brujeador:[17] "Cree usted, patrón, que ese hombre posea poderes extraordinarios? – Usted está mozo y todavía no ha visto nada. La brujería existe". (GALLEGOS, 2001, p. 70)

Mais adiante, o homem informa que seria necessário pedir a bênção a um "velhinho" para que este os protegesse na viagem e por terem se esquecido disso, teriam que voltar ao lugar da saída do *bongo* e, ao regressar, disseram:

> " – ¿Con quién vamos?"
> "¡ - Con Dios!" Respondieron los palanqueros.
> "!Y con la Virgen!" –agregó él. Y luego a Luzardo: Ese era el Viejecito que se nos había quedado en la tierra. Por estos ríos llaneros, cuando se abandona la orilla, hay que salir siempre con Dios. Son muchos los peligros de trambucarse y si el Viejecito no va en el bongo, el bonguero no va tranquilo. Porque el caimán acecha sin que se le vea ni el aguaje, y el temblador y la raya están siempre a la parada, y el cardumen de los zamuritos y de los caribes, que dejan a un cristiano en los puros huesos, antes de que se puedan nombrar las Tres Divinas Personas. (GALLEGOS, 2001, p. 70-71) [18]

Pode-se inferir que, pela quantidade de histórias desse tipo, narradas na obra, o autor tenta aproximar-se do leitor, e ele mesmo, à comunidade cultural até então

---

[17] – ¿O senhor acredita, patrão, que esse homem possui poderes extraordinários? – O senhor é jovem e ainda não viu nada. A bruxaria existe.

[18] - Com quem vamos? – Com Deus! Responderam os passageiros. E com a Virgem Maria! – Acrescentou ele. E depois disse a Luzardo: Esse era o Velhinho do qual tínhamos nos esquecido em terra. Por esses rios *llaneros*, quando se parte da margem, é melhor sempre ir com Deus. São muitos os perigos que podem nos encrencar, e se o Velhinho não for no barco, o barqueiro não vai tranqüilo. Porque o jacaré se aproxima sem ser percebido, e o peixe elétrico e a raia estão sempre na espreita, e o cardume de piracatingas e de caribes, que deixam apenas os ossos do cristão antes que ele possa clamar pela Santíssima Trindade.

desconhecida, ocultada por uma visão urbana distinta da visão do universo do povo local. Parece que o próprio autor, por meio do narrador, repete a si mesmo as informações que obteve em sua viagem como forma de "aprendizagem" sobre um mundo desconhecido. Flora Süssekind afirma que se empreende uma viagem "Não apenas por divertimento, mas, sobretudo, como meio de conhecimento, educação e acesso a informações históricas, geográficas e sobre usos e costumes, de outros povos [...]" (1990, p. 77).

No entanto, pode-se observar que não só o narrador tem a função de relatar ou narrar. Muitos personagens incorporam essa função do narrador e explicam fatos, fazem referências a costumes da região, detalham aspectos socioculturais ou informam. O narrador, muitas vezes, passa a palavra a algum personagem, como é possível observar no exemplo anterior e no que segue:

> En Altamira era Pajarote quien contaba los casos más espeluznantes […]: - ¿Muertos? A todos los que salen desde el Uribante hasta el Orinoco y desde el Apure hasta el Meta, les conozco sus pelos y señales […]". Y si son los otros espantos, ya no tienen sustos que no me hayan dado. (GALLEGOS, 2001, 124-125). [19]

Essa forma de composição do texto engloba a vontade e a tendência estética do autor, o que concede à obra uma característica criativa particular, embora esse recurso tenha sido utilizado também por outros autores.

No entanto, a forma como Gallegos expõe certos fatos na obra parece colocá-lo em condição de observador presencial, alguém que viveu tudo e por isso pode relatá-lo, por meio do narrador; entretanto, a viagem de Gallegos ao *Llano* foi de apenas vinte e

---

[19] Na fazenda Altamira era Pajarote que contava os casos mais horripilantes [...]: - Mortos? De todos os que saem do Uribante até o Orinoco e do Apure até o Meta, conheço cada fio de cabelo. E se forem assombrações, não há sustos que não me tenham dado.

oito dias, e isso quer dizer que ele não poderia ter visto concretamente muitos fatos que só ocorrem em datas e épocas específicas. Como poderia ele saber tantas coisas, tantos detalhes da vida do povo *llanero*?

A resposta a esta pergunta se encontra – em parte – em um artigo de Colmenares Del Valle intitulado "Gallegos: el novelista novelado", publicado na revista *Escritura*. Nesse artigo, este autor relata que Gallegos contou com a ajuda de informantes, pessoas que viviam no *Llano* e que conheciam tudo sobre aquela região[20]:

> Ali, frente à planície, 'ao mesmo tempo bela e terrível', conheci e fiz amizade com o capataz da fazenda, um jogral cunavichero [da região do Cunaviche], entendido da arte de narrar e de versificar histórias e lendas e, ademais, reconhecido em toda a faixa litorânea do Arauca por seu profundo conhecimento dos costumes e tradições campineiras. (1983, p.45)

E aponta novamente Colmenares Del Valle que, sobre isso, o próprio Gallegos relata, em uma edição especial para comemorar os vinte e cinco anos de sua obra [21]:

> Na fazenda La Candelaria de Arauca, conheci também Antonio Torrealba, capataz da referida fazenda – que é o Antonio Sandoval de meu romance – e de sua boca recolhi preciosa documentação que utilizei tanto em *Doña Bárbara* como em *Cantaclaro*. Ele já não existe e à sua memória lhe presto homenagem pela valiosa cooperação que me prestou seu conhecimento sobre a vida rude e forte do llanero venezuelano. (1983, p.45)

Gallegos não só incluiu em seus relatos informações de pessoas com quem conversou, mas também nomeou vários personagens na obra em homenagem a seus

---

[20] Allí, frente a la llanura, 'bella y terrible a la vez', conoció y trabó amistad con el caporal del hato, un juglar cunavichero faculto en el arte de narrar y de versificar historias y leyendas y, además, reconocido en todo el Cajón de Arauca por su profundo conocimiento de las costumbres y tradiciones llaneras.

[21] En el hato La Candelaria de Arauca, conocí también a Antonio Torrealba, caporal de sabana de dicho fundo –que es el Antonio Sandoval de mi novela– y de su boca recogí preciosa documentación que utilicé tanto en *Doña Bárbara* como en *Cantaclaro*. Ya tampoco existe y a su memoria le rindo homenaje por la valiosa cooperación que me prestó su conocimiento de la vida ruda y fuerte del llanero venezolano.

colaboradores. Colmenares Del Valle menciona, em seu referido artigo, uma entrevista feita por Ricardo Montilla a Arístides Bastidas, em que este aponta [22]:

> Durante os dias que durou sua permanência na La Candelaria, Gallegos cultivou uma assídua amizade com o capataz Antonio Torrealba, que aparece como Antonio Sandoval, capataz da Altamira. A razão dessa proximidade estava na riqueza narrativa de Torrealba. Possuía um rico dom para conversas e relatava os episódios mais fantásticos sobre a vida llanera, dos quais Gallegos atento e silencioso, tomava nota. (1983, p. 46)

Inclusive o nome da menina Marisela foi uma inspiração de uma novilha que Gallegos conheceu em uma das fazendas que visitou. E Bastidas acrescenta [23]:

> […] Algo que Seu Rómulo achou muito interessante foi a mansidão de uma linda novilhinha que havia lá, a que o vaqueiro tinha amansado, cria de Marisela e por esse nome atendia. O vaqueiro disse ao romancista a causa de ter colocado o nome Marisela. Era uma jovem de renome em todos os llanos do Apure. Seu Rómulo gostou do nome da novilha e da história da jovem camponesa. (1983, p. 48).

Na verdade, Gallegos buscou, por meio desses diálogos entre o "real" e o ficcional, transformar seus relatos em uma narrativa que envolvesse ação, descrição e ideologia. E para consegui-lo, percorreu uma trajetória com recursos literários que vão dos relatos de viagens ao texto ficcional, assumindo também o papel de tradutor na perspectiva *intralingual* - conforme definida por Jakobson (1985).

Mas, a tradução, a partir de qualquer perspectiva, sempre discutida e estudada, continua a suscitar questionamentos que buscam, basicamente, responder a duas questões pertinentes: "o que é traduzir?" e "como traduzir?".

---

[22] Durante los días que duró su permanencia en La Candelaria, Gallegos cultivó una asidua amistad con el caporal de la misma, Antonio Torrealba, que aparece como Antonio Sandoval, caporal de Altamira. La razón de este acercamiento estaba en la riqueza narrativa de Torrealba. Poseía un exquisito don de conversación y relataba los episodios más fantásticos sobre la vida llanera, de los cuales Gallegos atento y silencioso tomaba nota.

[23] […] En algo de lo más interesante que encontró Don Rómulo fue la mansedumbre de una linda novillita que había, la que el cojito había amansado, hija de Marisela y por ese nombre atendía ella. El cojito dijo al novelista la causa de haberle puesto el nombre Marisela. Era una joven de mucho renombre en todos los llanos apureños. Don Rómulo le gustó el nombre de la novilla y la historia de la joven hortelana.

Após esta abordagem da criação de *Doña Bárbara*, considerada pela tradução *intralingual*, passaremos às análises da tradução *interlingual,* executada por Jorge Amado, considerada a partir das perspectivas linguística e cultural.

3.2. A Tradução Interlinguística pela Perspectiva Linguística

A respeito do que é traduzir, Eugene Nida (1991) desenvolveu uma teoria que considera que "a tradução consiste em reproduzir na língua receptora a mensagem da língua original por meio do equivalente mais próximo e natural [...]" [24] (p. 33). No entanto, é preciso considerar que, às vezes, não é possível encontrar equivalentes próximos entre as línguas envolvidas quando a língua de origem (LO) traz uma carga de elementos culturais específicos de uma determinada comunidade, únicos em sua tipicidade. Essas considerações fazem com que uma possível definição do que seja traduzir só possa ser satisfatoriamente elaborada a partir de análises de procedimentos tradutórios, que, por sua variedade, tornam essa definição cada vez mais difícil de ser estabelecida.

Em relação aos procedimentos tradutórios, Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, pioneiros no estudo dos problemas específicos da tradução dentro de uma perspectiva estilística, estabeleceram o "empréstimo" como um dos procedimentos de tradução que consiste em "copiar ou utilizar a própria palavra da LO no texto da língua de tradução

[24] Do texto Principles of Translating as Exemplified by Bible Translating de 1959 contido na íntegra na edição de 1991 entitulada Language Structure and Translation. Essays by Eugene A. Nida.

(LT) quando não houver na LT um significante correspondente ao mesmo significado expresso pelo significante da LO", situação geralmente causada pela não correspondência do contexto cultural das línguas em questão.

Além desses procedimentos, Vinay e Darbelnet, elencam outros, como os apresentados a seguir:

Tradução palavra-por-palavra: é usada sempre que for possível manter na LT as mesmas características formais, estruturais e estilísticas da LO. Exemplo: Apesar do temporal os homens continuavam o trabalho > tradução: *A pesar del temporal los hombres continuaban el trabajo.*

Transposição: implica um significado que na LO era expresso por um significante de uma mesma categoria gramatical, passa a ser expresso na LT por um significante de outra categoria gramatical. Há transposição de vários tipos [25]:

a) De posição de adjetivos:

   Exemplo: As nuvens encheram o céu até que começou a cair uma *chuva grossa*.

   Tradução: Las nubes cubrieron el cielo hasta que empezó a caer una *fuerte lluvia.*

b) De posição do objeto direto

   Exemplo: A sorte é Deus quem dá

   Tradução: *Dios da la suerte.*

[25] Os fragmentos de tradução usados como exemplos referem-se às obras Cacao (1995), Jubiabá (1970) y Mar Muerto (1990), de Jorge Amado, traduzidas e editadas em espanhol. Em minha dissertação de Mestrado intitulada: "Aspectos Culturais no Processo Tradutório: Um Estudo da Tradução de Obras de Jorge Amado" (2004), há uma análise detida sobre a tradução de obras de Jorge Amado da década de 1930, para o espanhol, com base no trabalho de cinco diferentes tradutores.

c) De gênero

Exemplo: Dançavam ao som das harmônicas *velhas valsas e velhos sambas.*

Tradução: Bailaban a son de las armónicas *viejos valses y viejas sambas.*

d) Ausência de vírgulas

Exemplo: Mane Frajelo fora um apelido posto na cidade. Pegou. Um flagelo, de fato, aquele homem gordo, de setenta anos, que falava com uma voz arrastada e vestia miseravelmente.

Tradução: Mane Frajelo era un sobrenombre que le habían puesto en la ciudad. Le quedó. Un flagelo de verdad era aquel hombre gordo, de setenta años, que hablaba con una voz arrastrada y vestía miserablemente.

Equivalência: é utilizada quando uma mesma situação é expressa nas duas línguas em questão, por meios estilísticos e estruturais distintos. É principalmente empregada para traduzir idiotismos, clichês, provérbios, interjeições, entre outros.

Exemplo: - E você, Sergipano?

Tradução: - *¿Y usted, sergipano?*

Adaptação: aplica-se quando uma situação extralinguística presente na LO não figura no âmbito cultural da LT, que poderá ser recriada por outra situação para que os falantes da LT a reconheçam em sua própria cultura.

Exemplo: Feijoada > tradução: plato de poroto.

Garrafa de pinga > tradução: botella de vino.

Todos esses exemplos mostram que a utilização de recursos tradutórios depende do grau de convergência ou divergência entre as línguas envolvidas, assim como de seus contextos culturais e extralinguísticos. Notas explicativas, descrições de termos, glossários e conceitos são bastante utilizados quando termos culturais da LO são deixados no texto da LT para compensar a falta de equivalência do léxico. O termo *conceito* será tomado aqui como "toda representação simbólica, de natureza verbal, que tem uma significação geral conveniente a toda uma série de objetos concretos que possuem propriedades comuns" (DUBOIS et al, 1998) e, portanto, não caberá aqui a conotação de "ideia", "juízo" "opinião".

O tradutor, no seu trabalho com o texto, precisa operar com denominações, pois inserir conceitos ou descrições no corpus tornaria a leitura cansativa e sem fluência.

Porém, em se tratando da tradução de um termo cultural específico, pode não ser possível encontrar um equivalente léxico (uma denominação) na LT. Não obstante, por meio das notas explicativas do tradutor, "é possível haver uma equivalência conceitual, no sentido de uma correspondência – ainda que em muitos casos, não absoluta – entre as características dos conceitos [...]" (AZENHA, 1999, p. 77).

Quando o tradutor recorre ao empréstimo e utiliza conceitos nas notas explicativas que coincidem com conceitos da LO, pode estar implícito que houve uma tradução no nível conceitual e apenas há uma "negação da tradução", como afirmam Vinay e Darbelnet, pela não-equivalência no nível lexical.

Assim, os conceitos que são utilizados nas notas do tradutor servem para "representar um objeto por meio de suas características", conforme assinalado por Ferreira (1999, p.518).

Essa definição de conceito pode ser reportada e equiparada - mesmo parcialmente - à tradução *intralingual* descrita por Jakobson. Da mesma forma como na tradução *intralingual*, se há falta de uma palavra mais ou menos sinônima, recorre-se a um circunlóquio na tradução *interlingual*, a que se produz entre línguas distintas.

Se um termo for tomado da LO e simplesmente deixado no texto da LT talvez não possa ser compreendido por uma pessoa que desconheça o campo semântico-cultural do qual foi extraído. Jakobson esclarece, com base em Bertrand Russell, que "ninguém poderá compreender a palavra "queijo" se não tiver um conhecimento não-linguístico do 'queijo'" e afirma ainda que:

> Qualquer representante de uma culinária que desconheça o queijo compreenderá a palavra portuguesa queijo se souber que, nesta língua, ela significa 'alimento obtido pela coagulação do leite' e se tiver, ao menos, um conhecimento lingüístico de leite coalhado (1985, p. 63).

Por esse prisma, poder-se-ia pensar em uma tradução *intralingual* no âmbito da tradução *interlingual*. O termo tomado como empréstimo seria traduzido pelo seu conceito. Na verdade, "a pessoa não traduz as palavras em si, mas um conjunto de características que as compõe" [26] (NIDA, 1991, p. 91).

Quando Vinay e Darbelnet descreveram o empréstimo como procedimento que deve ser usado "quando não houver na LT um significante que tenha o mesmo significado expresso pelo significante empregado na LO", estavam levando em conta a tradução no nível lexical. Essa busca pela equivalência de termos que abarque o significado da palavra abre vários caminhos para reflexão.

---

[26] One does not really translate words but bundles of componential features (1991, p. 91).

Ao analisar a relação do tradutor com o autor na atividade tradutória, José Paulo Paes (1990) se reporta ao princípio mítico do mundo, ao “Jardim do Éden”, quando Deus solicitou que Adão desse nome a todos os seres que Ele havia criado. A partir de então, tudo que nomeou Adão, assim foi chamado. Dessa forma, as palavras (a nomeação) nasceram “do contato direto e inicial do homem com as coisas do mundo, e cada palavra remetia diretamente à coisa nomeada” (p. 46).

Por ser singular, solitário, Adão falava consigo mesmo, formando assim uma língua individual, o *idioleto*. Os descendentes de Adão, ao apropriarem-se de seu idioleto, formaram o *socioleto*, a fala grupal. O socioleto minimizou a tarefa do falante de inventar ou renomear as coisas, porque este se apropriou da fala do outro.

Essa socialização, que “poupou a cada falante o trabalho de ter de inventar seu próprio idioleto, teve um alto custo, qual fosse, o rompimento do vínculo de imediatez entre o nomeador, a nomeação e a coisa nomeada” (1990, p. 46). A partir de então, foi possível

> Ver pelo olho de outrem, ouvir pelo ouvido dele, sentir por meio da sua pele. A palavra deixou de ser o penhor do contacto direto do homem com coisas do mundo e substituiu-se esse contacto. Antes, o conhecimento: primeiro a coisa, depois o nome; doravante, o reconhecimento: o nome primeiro, a coisa depois (1990, p. 46).

A ideia do “idioleto edênico” concebia que “nome e coisa formavam uma unidade a tal ponto íntima que o nome assumia por assim dizer a materialidade de coisa” (1990, p. 47). No entanto, essa “nomeação” estava condicionada à presença concreta do elemento em questão.

A partir da utilização das palavras como elementos do *socioleto*, essa presença concreta foi sendo substituída pelo significado abstrato dos signos, o que gerou, com o

passar do tempo, uma necessidade de re-elaboração dos significados de uma palavra, por causa de seus matizes diversos.

Porém, se for considerado que na transição da obra original para a obra traduzida há perdas no campo linguístico-cultural, a equivalência completa no campo léxico, semântico e morfossintático é quase improvável. No entanto, “não existe equivalência total entre as línguas no nível da forma, mas existe equivalência no nível do conteúdo comunicativo” (SOUZA, 1998, p. 53).

Assim, os conceitos utilizados nas notas do tradutor são um tipo especial de tradução. Para o falante nativo que, por razões diversas, desconheça um termo circundante no território nacional, apenas o fato de que esse termo faça parte do repertório de sua língua materna não possibilitará o entendimento de seu significado. Seria preciso que esse termo fosse conceituado, definido.

Por exemplo, se um brasileiro que tendo vivido sempre em uma determinada região se transladasse a outra e lá encontrasse um termo que não fizesse parte de seu repertório linguístico e extralinguístico como “acarajé”, poder-se-ia mostrar-lhe o objeto diretamente e dizer “é isto”, ou seja, através da *denominação* direta, ação na qual estaria embutida “uma relação entre símbolo e ato de referência” (ODGEN & RICHARDS, 1976, p. 131). Para esses autores, a simbolização “constitui o mais simples e mais fundamental modo de definir”. E exemplificam: “Se nos perguntarem a que é que a “laranja” se refere, podemos apanhar algum objeto que é laranja e dizer: ‘laranja é um símbolo que representa isto’” (1976, p. 131).

Não obstante, quando a *denominação* direta não é possível, pode-se recorrer à definição do “objeto” (coisa) fazendo um enunciado dele, enumerando suas propriedades, como sugerem Odgen e Richards (1976, p. 124).

O uso de notas explicativas ou circunlóquios para lidar com termos culturais específicos já estava presente no século XIV quando o Rei João II incumbiu ao seu secretário Pierre Bersuire a tarefa de traduzir *Ab urbe condita*, ou seja, a história de Roma escrita por Lívio. “Bersuire observou que o latim clássico era compreendido por poucas pessoas e decidiu, assim, prefaciar sua tradução com um vocabulário de aproximadamente setenta novos vocábulos que precisou criar [...]” (DELISLE & WOODSWORTH, 1995, p. 48).

Aproximadamente nessa mesma época, o prefácio de uma coleção de salmos traduzidos do latim para um dialeto da Lorena, utilizou duas formas para tentar suplementar a falta de terminologia francesa: “tomando emprestadas algumas palavras [...] e parafraseando, o que era necessário devido ao fato de que só por meio de ‘circunlóquio e explicação’ se podiam encontrar equivalentes de certas palavras latinas” (1995, p. 48).

Com referência ao parágrafo anterior sobre a criação de novos vocábulos pelo tradutor de Lívio, é possível equiparar a atitude de tradutores do corpus analisado, como será visto posteriormente, que diante do termo *sertão*, que remete ao imaginário brasileiro, utilizam um tipo de empréstimo “aclimatado” – *sertón* – que não faz parte do campo léxico-semântico da língua meta. Enquanto procedimento tradutório, a aclimatação “consiste em o tradutor realizar, ele mesmo, essas transformações a que o empréstimo estaria sujeito” (BARBOSA, 1990, p. 73).

Pela perspectiva do circunlóquio, o termo “acarajé” poderia ser definido como “bolinho da culinária afro-baiana, feito de massa de feijão-fradinho, frito em azeite de dendê, e que se serve com molho de pimenta, cebola e camarão seco” (FERREIRA, 1999, p. 25).

Mesmo que essa definição não ofereça informações precisas, nem talvez seja capaz de acionar, no imaginário da referida pessoa, a imagem, a forma, o cheiro e o provável sabor do “acarajé”, revela aspectos que podem dar uma “idéia” do objeto. Essa idéia, ou conceito se refere ao significado, que associado a um significante (palavra, imagem acústica), formam o signo linguístico.

Como assinala Claret, “ao associar determinada palavra a determinado conceito, [...] a palavra adquire para o contexto uma significação precisa” (1980, p. 26).

Ángel Rama faz referência ao esforço do tradutor para lidar com itens de contextos culturais específicos, recorrendo à “metalinguagem explicativa” em carta que Carlos Sigüenza e Góngora remeteu ao Almirante Pez para explicar seu trabalho com a tradução: “muitos *elotes* (são espigas do milho que ainda não está maduro)”; “*zaramullos* (que é o mesmo que grosseiros, sem vergonhas e ladrõezinhos)” (1985, p. 62).

A esse respeito Rama comenta: “Quer se trate de um mexicanismo ou de um vulgarismo, o autor está consciente da necessidade de uma reconversão explicativa, na medida em que se dirige a um receptor do outro lado do oceano, pois os códigos léxicos postulam a existência do outro” (1985, p. 62). Essa foi uma das razões pelas quais, segundo Rama, muitas novelas de costumes ou regionalistas se valeram do uso de “glossários” léxicos.

Rama destaca também a visão do cubano Alejo Carpentier em relação à necessidade de recorrer-se a uma explicação de termos marcados culturalmente:

> A palavra *pinho* basta para nos mostrar o pinho; a palavra *palmeira* basta para definir, mostrar a palmeira. Mas a palavra *ceiva* – nome de uma árvore americana a que os negros cubanos chamam de ‘mãe das árvores’ – não basta

> para que as pessoas de outras latitudes vejam o aspecto de coluna frontal dessa árvore gigantesca [...] (CARPENTIER, in RAMA 1985, p. 62).

O tradutor, ao valer-se das notas explicativas, ao definir ou conceituar os objetos, oferece a oportunidade ao leitor de apreender o significado dos termos e não somente de entrar em contato com uma palavra que ele reconhece como não inerente ao repertório de sua língua materna, sem nenhuma significação para ele.

Segundo Claret, “o indivíduo falante aprende as idéias ao aprender as palavras, [...] pois utiliza, para pensar e se exprimir, as idéias, os conceitos padronizados postos à sua disposição” (1980, p. 31).

No processo tradutório, essa relação se inverte, pois, ao expor os leitores às notas do tradutor, este vai “assimilar” a ideia, o conceito e, então, apreenderá a palavra.

Há de se considerar, entretanto, “que o sentido de uma palavra está inteiramente contido no interior do sistema de que essa palavra faz parte” (CLARET, 1980, p. 46), o que equivale a dizer que o tradutor utilizará conceitos que se referem ao contexto no qual se encontra e que o mesmo termo poderá assumir outras significações em contextos distintos.

Sobre *como* traduzir, desde as reflexões de Cícero sobre a tradução com base em sua própria experiência como tradutor da Bíblia, fato que se remonta ao primeiro século a.C., permanece a dicotomia básica expressa entre fidelidade vs. liberdade, ou *tradução literal* e *tradução livre*, a primeira representando uma tradução neutra, fiel, objetiva, e a segunda, uma tradução “infiel”, subjetiva, parcial e com interferências do tradutor.

Em tempos mais recentes, a questão da fidelidade ainda persiste. Nas várias formulações do conceito de tradução, é possível perceber a tendência de determinado autor para a fidelidade ou liberdade do ato tradutório.

A visão de Catford de que a tradução é a "substituição do material textual de uma língua pelo material textual em outra língua" (1980, p. 1) pressupõe a tradução como uma tarefa simplória, uma troca de um termo por outro, como se a língua fosse constituída de signos estáveis, monossêmicos, livres de ambiguidades. A esse respeito, comenta Arrojo que:

> Traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura (1997, p. 22).

Ler, neste contexto significa interpretar, lançar um olhar analítico sobre o texto. Arrojo comenta que o leitor – e também o tradutor – poderão "estabelecer uma relação com o texto (como todos nós, a todo o momento e em todas as nossas relações), que será sempre mediada por um processo de interpretação, um processo muito mais 'criativo' do que conservador [...]" (1993, p. 19). Assim, a leitura e a interpretação fazem parte do "reconhecimento" do texto pelo leitor que posteriormente o recriará.

Prosseguindo com esse raciocínio, o significado de um texto só emerge e se cria a partir de uma interpretação, sempre provisória e temporal, com base na ideologia e em padrões éticos e morais, levando em consideração também suas circunstâncias históricas. Essa leitura que fazemos do texto está relacionada com o que nossa interpretação nos permite vislumbrar, mesmo que tenhamos a intenção de enfocar somente os significados "originais" do texto.

Arrojo argumenta que se levarmos essas conclusões para o campo da tradução seria necessário reformular os conceitos tradicionais de texto “original” e de “fidelidade”. Assim,

> Nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao “original” porque o “original” não existe como um objeto estável [...]. Se apenas podemos contar com interpretações de um determinado texto, leituras produzidas pela ideologia, pela localização temporal, geográfica e política de um leitor, por sua psicologia, por suas circunstâncias, toda tradução somente poderá ser fiel a essa produção (1993, p. 19).

É necessário ressaltar que, tradicionalmente, o texto “original” se refere ao texto do qual se origina a tradução. Às vezes, esse termo pode ser ambíguo e tende a confundir-se com o termo “original”, no sentido de genuíno, único, puro. O segundo significado não se adaptaria a esses propósitos, pois uma obra não é totalmente original, porque para ser produzida, toma como base às visões de mundo de outros indivíduos, de outra ou de várias tradições culturais ou literárias. A esse respeito, a referida autora afirma que:

> Quando um leitor [tradutor] “produz” um texto, sua interpretação não pode ser exclusivamente sua, da mesma forma que o escritor não pode ser o autor soberano do texto que escreve. [...] O meu próprio projeto – a teoria de tradução que proponho neste livro – não pode ser inteiramente *meu*; é, inevitavelmente, também um produto de minha história: dos livros que li, dos autores que aprendi a admirar, da visão de mundo que essas leituras e esses autores ajudaram a construir (1997, p. 41).

Ao ler, o tradutor produz uma nova mensagem, agora intermediada por sua própria visão de mundo e as supostas intenções do autor.

Essa visão de mundo é considerada por Francis Aubert (1994) como a escolha, por exemplo, de um dos gêneros gramaticais em detrimento de outros, o uso variado de conceitos, escolhas morfológicas e metáforas, o que permite formular duas maneiras

distintas de visão de mundo. A primeira vincula-se com o mundo fechado na própria linguagem que, por meio de redes associativas lexicais e morfológicas, entre outras, proporciona um discurso literário mais bem elaborado. A segunda se centra na "realidade extralingüística" típica de cada cultura, em que se reconhece cada indivíduo como participante de um grupo social (pp. 35-37).

No entanto, para que sua "leitura" seja proveitosa, o tradutor deve estar bem informado sobre as comunidades culturais envolvidas, conhecer bem a obra e as concepções literárias que emolduram o texto.

Quando inicia a tradução de uma obra, o tradutor a lê, interpreta, traduz e posteriormente faz uma reescritura desta. Na execução desses processos, o tradutor diferencia-se do leitor "comum", que geralmente lê a obra sem descrever sua estrutura. A esse respeito, Paulo Rónai sublinha que:

> Na realidade a tradução [e a leitura prévia do texto a ser traduzido] é o melhor e, talvez, o único exercício realmente eficaz para nos fazer penetrar na intimidade de um grande espírito. Ela nos obriga a esquadrinhar atentamente o sentido de cada frase, a investigar por miúdo a função de cada palavra, em suma a reconstituir a paisagem mental do nosso autor e a descobrir-lhe as intenções mais veladas (1981, p. 31).

Muito embora nossa postura em relação à interpretação coincida com as visões de autores citados anteriormente, é preciso trazer à luz outras hipóteses, por exemplo, as que consideram a interpretação de outra forma, em que o sujeito é tratado como intrinsecamente distinto do objeto, o que leva a conceber que a origem do significado se encontra fora do sujeito ou do leitor. Assim, a origem do significado estaria radicada no texto ou mensagem e nas "intenções" do autor.

Se fosse concebida dessa forma, seria possível ao leitor / tradutor encontrar os significados "deixados" no texto, o que tornaria possível a literalidade na tradução,

desprovida de qualquer interferência de cunho interpretativo do tradutor. Nas palavras de Arrojo:

> Já que nesse contexto é o desejo do autor o fator determinante para a emergência e a fixação do significado, o significante (a palavra, o texto) funciona novamente como o invólucro duradouro e resistente capaz de aprisionar através dos tempos e em qualquer circunstância o significado autoral conscientemente pretendido. Ao leitor / receptor cabe apenas, nesse enredo, um papel filial e passivo, um papel essencialmente respeitador e protetor dos desejos autorais intencionalmente "inseridos" no texto (1992, p. 36).

Entretanto, assinala Arrojo que a partir da reflexão desconstrutivista de Derrida (1973) que põe em evidência que todas as atividades e relações humanas são produtoras de significado, o leitor "deixa de ser um simples 'receptor': o passivo decodificador de significados idealizado pelo logocentrismo passa a se conscientizar de sua interferência autoral nos textos que lê" (1992, pp. 37-38).

Tomando como base essas considerações, a possibilidade de que uma tradução seja totalmente fiel ao texto de partida é praticamente nula, uma vez que cada leitura pressupõe uma nova interpretação e cada interpretação gera um texto distinto.

No entanto, em se tratando de itens culturais específicos, essa interpretação seria necessária para tentar entender o contexto no qual o elemento se encontra inserido, mas não seria por si só suficiente para "reconhecer" ou "identificar" um termo culturalmente marcado. Seria necessário que o tradutor tivesse uma "vivência" com a cultura para poder lidar com o termo. A esse respeito, assinala Mounin que:

> Para traduzir uma língua estrangeira, é preciso cumprir duas condições, necessárias as duas, mas nenhuma suficiente por si só: estudar a língua estrangeira, estudar (sistematicamente) a etnografia da comunidade cuja expressão é essa língua. Nenhuma tradução é totalmente adequada se esta dupla condição não for totalmente cumprida.
> A ignorância dessa dupla condição – ou melhor, destas duas condições iguais em importância teórica – se reflete também o fato de que se denomine indistintamente falhas de tradução às falhas provenientes do escasso conhecimento da língua estrangeira, e às

> que provêm da ignorância da civilização da qual é expressão máxima essa língua [...] [27] (1965, p. 271).

Por esse prisma, a tradução deve ser pensada não somente como um ato linguístico, mas como o imbricamento deste com a cultura e o mundo antropológico e etnográfico da comunidade a qual traduz.

No entanto, acrescentaríamos a essas duas condições de Mounin uma terceira: a de que o tradutor tenha um conhecimento de literatura, pois ainda que ele conheça a língua e compartilhe uma cultura específica, como poderá traduzir poesia, romance, conto? Com isso entendemos que a tradução é uma operação não só linguística, mas também literária.

3.3 A Tradução Interlinguística pela Perspectiva Cultural

No início do século XX, A. V. Fedorov iniciou um estudo sobre a tradução no qual considerava a atividade tradutória como uma operação linguística, "um fenômeno lingüístico" e, portanto, afirmava que toda teoria linguística deveria ser incorporada às disciplinas linguísticas. Dessa forma, sustentava-se, mesmo indiretamente, a legitimidade e a possibilidade de qualquer tradução considerando que as estruturas da linguagem resultavam das estruturas do universo (MOUNIN, 1965, p. 57).

---

[27] Para traducir una lengua extranjera, hay que cumplir dos condiciones, necesarias las dos, pero ninguna suficiente por sí sola: estudiar la lengua extranjera, estudiar (sistemáticamente) la etnografía de la comunidad cuya expresión es esa lengua. Ninguna traducción es totalmente adecuada si esta doble condición no es totalmente cumplida.
La ignorancia de esta doble condición – o, mejor dicho: de estas dos condiciones iguales en dignidad teórica – se refleja también en el hecho de que se llame indistintamente faltas de traducción a las faltas procedentes del escaso conocimiento de la lengua extranjera, y a las que proceden de la ignorancia de la civilización de la cual es expresión esa lengua [...] (1965, p. 271).

Por este prisma, nomes e pronomes só existiam nas línguas porque havia seres no universo; os verbos estão presentes nas línguas porque há processos no universo, assim como adjetivos povoam as línguas porque os seres possuem qualidades, e assim por diante.

Seguindo esse raciocínio, seria possível que todas as línguas se comunicassem entre si porque falavam todas do mesmo universo, da mesma experiência humana, segundo categorias de conhecimento idêntico para todos os humanos (MOUNIN, 1965, p. 58).

Sob esta ótica, as dificuldades da tradução estavam contidas na falta de percepção do tradutor de toda substância do conteúdo da língua de origem e, por isso, a reproduzia de forma inexata e incompleta. Considerava-se, também, que a falta de conhecimento de recursos das formas de conteúdo ou da forma de expressão da língua-meta produzia uma tradução inexata.

Dessa forma, tanto em um caso como em outro, a falta de tradução era atribuída a uma falta do tradutor. No caso de inexistência dessas dificuldades, a falta de tradução era analisada somente pelo ponto de vista estético e não pelo da linguística. Esta maneira de considerar as relações entre universo e a experiência humana de um lado, e as línguas de outro, foi lentamente se transformando ao longo dos anos e, sobretudo, foi sendo reformulada desde as teses filosóficas sobre a linguagem explicitadas por Humboldt e seus sucessores.

Atualmente, está se fortalecendo uma corrente de orientação cultural voltada para os estudos da tradução que considera que os estudos com base apenas na

Linguística são “insuficientes” para dar conta de explicar o complexo processo tradutório.

Como assinala Mona Baker, professora de Estudos de Tradução da Universidade de Manchester, muitos linguistas como Susan Bassnett e André Lefevere se entusiasmam com essa nova perspectiva dentro dos estudos da tradução e até demonstram uma tendência a marginalizar as considerações há muito consolidadas pela Linguística (In: MARTINS, 1999, p. 15). Segundo esses autores, os linguistas geralmente se esquecem de observar os vários entroncamentos implicados na relação linguística / tradução.

Do ponto de vista de Baker, as postulações sobre o processo tradutório deveriam antes se complementar, integrar-se, que dicotomizar-se. Ao estudar os problemas envolvidos na tradução, não se deve colocar em pólos extremos uma ou outra visão, muito menos obscurecer a importância de uma tendência em detrimento de outra. O pesquisador deve valer-se de todos os estudos aplicados e desdobrar os resultados conjuntamente para que se possa obter uma compreensão mais clara do complexo processo da tradução (In: MARTINS, 1999, p. 8).

Na tentativa de iniciarmos uma reflexão sobre a importância da perspectiva cultural para o campo dos estudos tradutológicos, o desenvolvimento do conceito de cultura é relevante para a compreensão desse novo paradigma.

Com o propósito mais geral de se definir o conceito de cultura, vários significados foram estabelecidos: a) *um estado desenvolvido da mente*, no qual uma ‘pessoa com cultura’ é considerada uma ‘pessoa culta’; b) *os processos desse desenvolvimento*, os interesses culturais, as atividades culturais; c) *os meios destes processos*, as artes, as obras intelectuais (WILLIAMS, 1981, p.11). Este último está radicado na perspectiva

sociológica que concebe a cultura como “todo modo de vida de um povo diferenciado ou de algum outro grupo social” [28]. Enquanto no âmbito antropológico a cultura é definida com mais evidência pelas atividades ‘especificamente culturais’: a linguagem, os estilos artísticos, as formas de trabalho intelectual, no âmbito sociológico, esses elementos são considerados como produto direto ou indireto de uma ordem fundamentalmente constituída por outras atividades sociais (WILLIAMS, 1981, p. 12).

Durante muito tempo o conceito de cultura esteve relacionado, de forma unilateral, ou aos símbolos, valores, códigos, sistemas de classificação, entre outros, ou às práticas rituais, artísticas, dramatúrgicas (ALTAMIRANO, 2002, p. 35). Segundo o referido autor, na contemporaneidade, os conceitos de cultura estão sendo elaborados com ênfase na dimensão das práticas consideradas em sua totalidade.

Dessa forma, a cultura é vista como “um repertório historicamente estruturado, um conjunto de estilos, habilidades e esquemas que, incorporados nos sujeitos, são utilizados (de maneira mais ou menos consciente) para organizar suas práticas, tanto individuais como coletivas” [29] (ALTAMIRANO, 2002, p. 35).

Ampliando um pouco os conceitos anteriores, J. Vlasselaers (2000), com base em Roland Posner, descreve uma cultura como uma sociedade: “a organização das relações mútuas entre indivíduos dentro de instituições sociais específicas” [30]; como uma civilização: “conjunto de artefatos que são produzidos e utilizados pelos membros dessa sociedade” [31] e como uma mentalidade: “um sistema de valores e idéias, moral e

---

[28] “Todo el ‘modo de vida’ de un pueblo diferenciado o de algún otro grupo social” (1981, p.11).
[29] Un repertorio históricamente estructurado, un conjunto de estilos, habilidades y esquemas que, incorporados en los sujetos, son utilizados (de manera más o menos consciente) para organizar sus prácticas, tanto individuales como colectivas.
[30] La organización mutua entre individuos dentro de las instituciones sociales específicas.
[31] Conjunto de artefactos que son producidos y utilizados por los miembros de esa sociedad.

costumes, um conjunto de convenções que controla as instituições sociais e determina as funções e significados dos artefatos" [32] (VLASSEALAERS, 2000, p. 67).

Tomando a terceira perspectiva, Vlassealers considera a cultura como "uma totalidade estruturada e delimitada de 'sistemas de signos' [...] que medeiam entre o homem e seu mundo e funcionam como um intento histórico de organizar e fazer significar seu mundo circundante" [33] (VLASSEALAERS, 2000, p. 67)

Há de se considerar, entretanto, que os signos não ocorrem de forma isolada. Um signo "é sempre membro de um conjunto de sinais contrastados que funciona dentro de um contexto cultural específico; um signo só transmite informação se combinado com outros signos e símbolos do mesmo contexto" (LEACH, 1976, p. 20).

Eduardo Marcarian em "*O papel da cultura nas ciências sociais*" utiliza e reformula o conceito de cultura de A. L. Kroeber, que entende a cultura como "tipos de valores, idéias e outros sistemas simbólicos transmitidos e criados que determinam a conduta dos homens e o produto de sua atividade" (1980, p. 102).

Marcarian argumenta que não só os símbolos, mas também os instrumentos de trabalho, as armas, a habitação, entre outros, agrupam elementos da atividade vital do homem sob o conceito de cultura e, assim, formula seu próprio conceito dessa forma:

> Em nosso entender, o conceito de <<cultura>> é chamado a refletir a vida social das pessoas do ponto de vista do modo de vida específico que lhes é próprio, e que abarca aquele sistema particular de meios e de mecanismos graças ao qual os indivíduos humanos solucionam os diversos problemas que se lhes deparam no decurso da sua existência pela cooperação. Destes meios e mecanismos fazem parte os instrumentos de trabalho, a consciência, (na sua forma individual e supra-individual) e, conseqüentemente, os diferentes sistemas de sinais, pelos quais a consciência se objetiva na moral, no direito, na ideologia, na ciência, na filosofia, na religião e na ampla

[32] Un sistema de valores e ideas, moral y costumbres, un conjunto de convenciones que controla las instituciones sociales y determina las funciones y significados de los artefactos.
[33] Una totalidad estructurada y delimitada de 'sistemas de signos' [...] que median entre el hombre y su mundo y funcionan como un intento histórico de organizar y hacer significar su entorno.

> rede de instituições sociais, no caráter, nos costumes, na habitação, no vestuário, no transporte, etc. (MARCARIAN, 1980, p. 104).

Para uma apreensão mais efetiva desse conceito, é necessário entender a cultura como um todo complexo e composto tanto de elementos materiais (objetos, arte, instrumentos) como de manifestações culturais (práticas e concepções religiosas, a dança, entre outros) e de pessoas, comportamentos, emoções.

Nessa perspectiva, entendemos a cultura como a forma em que elementos materiais e não-materiais são colocados em seus grupos peculiares, e a maneira como as pessoas exteriorizam suas emoções, pensamentos e valores através do comportamento, seus acordos sociais e as diversas formas de lidar com circunstancias diversas.

O que difere uma cultura de outra é basicamente o modo como os sujeitos atuam, se comportam e reagem a situações variadas. Objetos, gestos, palavras e valores fazem parte do universo cultural geral, mas o significado que cada grupo social atribui a esses elementos é o que vai caracterizar e segmentar os distintos eventos culturais produzidos ao longo da existência humana.

As análises que consideram o contexto cultural estabeleceram a distinção entre o sujeito individual e o coletivo. O primeiro executa a atividade humana de forma individual, o que levará a literatura sociológica a utilizar o termo “pessoa” para designá-lo. O segundo executa a atividade de forma coletiva e por isso é denominado “grupo”, “conjunto social” (MARCARIAN, 1980, p. 111).

Não obstante, os elementos culturais não significam nada individualmente, pois só ganham significados quando fazem parte dos contrastes significativos que se constroem no bojo de um mesmo grupo social (ARANTES, 1981, p. 30).

No entanto, é difícil compreender os significados culturais através da contemplação passiva e isolada do objeto significante, o que requer que sejam observados de forma universal os significados próprios de cada grupo social. Conforme assinala Arantes:

> A partir de uma linguagem comum aos membros de um grupo social diferenciado, expressam-se compreensões variadas e às vezes conflitantes a cerca de questões sociais fundamentais. Ou seja, transparece, nesse modo de interpretar a cultura, entre uma "língua" e as suas múltiplas "falas", não as possibilidades lógicas e abstratas de um sistema de comunicação, gerador de infinitas mensagens a partir de um conjunto infinito de regras, mas a articulação de ponto de vista de grupos que possuem interesses políticos diversos e muitas vezes divergentes (ARANTES, 1981, p. 36).

Nesta forma, a língua se relaciona com as situações sociais humanas nas quais opera. É um modo pelo qual os seres humanos interagem em situações sociais (CATFORD, 1980, p. 1), e a Linguística se encarrega de estabelecer uma teoria de como funciona a língua, uma teoria que defina e inter-relacione os vários conceitos essenciais para descrevê-la.

Alguns estudiosos, como Mona Baker (1999), têm levantado questionamentos, como por exemplo, se os estudos da tradução voltados para a vertente cultural serão capazes de suceder a Linguística como disciplina aplicada ao estudo da tradução.

Para tentar encontrar um denominador comum, é preciso situar a relação da Linguística com a tradução de um lado e a relação desta com os aspectos culturais de outro.

Catford assinala que "a tradução é uma operação que se realiza nas línguas: um processo de substituição de um texto em uma língua por um texto em outra. Evidentemente, pois, qualquer teoria de tradução deve esboçar uma teoria de língua, uma teoria lingüística geral" (1980, p. 1). Assim, justifica-se que a tradução esteja

intimamente ligada à Linguística, pois esta fornece as ferramentas que permitem estudar e escrutar a língua de vários ângulos. A língua é a gênese, é a matéria básica da tradução.

Por outro lado, a visão da cultura como modo de vida de um povo, com base na Antropologia e na Sociologia, enfatizou a importância de manifestações como a cultura popular e outras formas marginalizadas de expressão.

Do ponto de vista teórico, o estudo dos aspectos culturais proporciona compreender certos fenômenos do processo tradutório relacionados com o conhecimento histórico e disponibilizam ao tradutor ferramentas de que a Linguística não dispõe. Em contrapartida, a Linguística fornece uma série de subsídios que permitem o estudo da língua que dão suporte aos estudos da tradução.

Considerando essa inter-relação é que se deve conciliar um trabalho integrado da Linguística com o estudo dos aspectos culturais, haja vista que essas duas áreas devem complementar-se mais que assumir posturas antagônicas.

Muitos tradutores, desde épocas remotas, utilizavam tanto recursos tradutórios com base em estruturas linguísticas como culturais para tentar resolver problemas de incongruências entre o texto da LO e da LT.

Os tradutores de Castiglione e Plutarco (por volta de 1500) já enfrentavam dificuldades para traduzir o texto-fonte, devido à grande quantidade de elementos culturais presentes no texto da LO. Nas palavras de Delisle e Woodsworth:

> O primeiro obstáculo que estes [os tradutores] enfrentavam era a incapacidade da sua própria língua e cultura para exprimir a diversidade cultural implícita nos textos-fonte. Os tradutores podiam expandir o vocabulário da língua-meta, usando palavras emprestadas, ou então identificar na cultura-meta termos equivalentes, ou aproximadamente equivalentes, de modo a expressar os fenômenos culturais estrangeiros (1995, p. 214).

Essas “manipulações” do texto-fonte pelo tradutor trouxeram resultados positivos e negativos. Às vezes, por falta de conhecimento suficiente da língua e da cultura-fonte, o tradutor transmite termos com significados bastante diferentes, o que pode provocar uma imagem distorcida da realidade cultural na língua meta. No entanto, o estudo da tradução, ao longo da história, oferece exemplos mais positivos que negativos.

Na época do Renascimento, houve uma descentralização do saber que estava nas mãos de poucos estudiosos. Por meio da tradução de obras de Plutarco, Platão, Cícero, Sêneca e outros autores clássicos, a sabedoria da Antiguidade pôde chegar até artesãos e comerciantes. A esse respeito, comenta Delisle e Woodsworth, com base em McCrum que “o impacto desse movimento sobre a língua inglesa teve como resultado a introdução de milhares de palavras e frases: um acréscimo de aproximadamente 10.000 novos vocábulos” (1995, p. 44).

Mesmo sem aprofundar aqui a discussão sobre a legitimidade do “enriquecimento das línguas” pelo contato com outras fontes, pode-se defender que a tradução pode contribuir não só para o enriquecimento do léxico, mas também da cultura, às vezes de uma civilização inteira, como Roma, que através das traduções “herdara a riqueza cultural da Grécia” (DELISLE e WOODSWORTH, 1995, p. 47).

Assim, a tradução é importante ponto de contato entre as culturas, pois os tradutores “não se limitam a importar valores, transferindo-os unilateralmente da linguagem ou cultura-fonte para a chamada linguagem ou cultura-meta. O que eles recolhem, colocam em circulação. Seu trabalho inclui e induz transformações e manipulações”. (DELISLE e WOODSWORTH, 1995, p. 201).

Além dessas prerrogativas, a tradução foi elemento fundamental na história de várias línguas como o francês, o sueco, o alemão, o hebraico e o espanhol, entre outras.

A técnica dos tradutores de utilizar neologismos acompanhados por glosas ou explicações e as combinações de palavras, por exemplo: *le pris et la somme de rachat* (o preço e o custo da aquisição); *selon la maniére et coutume du pays* (de acordo com os hábitos e costumes do país) - exemplo oferecido por Delisle e Woodsworth (1995, p. 49) - deixou alguns traços no francês contemporâneo.

A contribuição da tradução para a língua sueca foi que, na Idade Média, a maioria dos textos em sueco eram produções de tradutores e não de "autores". Na verdade, "em um idioma como o sueco, com um número relativamente reduzido de falantes, utilizado em um país que sempre esteve situado à margem da civilização européia, o impacto da tradução é, provavelmente, ainda mais importante do que em outras circunstâncias; e o papel que ela teve na história da língua sueca foi fundamental" (DELISLE e WOODSWORTH 1995, p. 57).

A língua alemã se beneficiou da tradução da Bíblia por Lutero que

> Ajudou a promover o enriquecimento e a padronização do léxico alemão e o desenvolvimento de uma sintaxe equilibrada, com o emprego de meios formais, tais como a posição dos verbos e das conjunções, assim como o uso da inicial maiúscula nos substantivos. (DELISLE e WOODSWORTH 1995, p. 62).

Em relação ao hebraico, durante os anos em que havia poucos textos originais nessa língua, as traduções de outros idiomas para este preenchiam esse vazio e proporcionaram o enriquecimento dessa língua por meio do contato com outras. (DELISLE e WOODSWORTH 1995, p. 68).

No século XII, a atividade tradutória na Espanha foi intensa, especialmente em torno de Toledo, fato que justifica o termo “Escola de Toledo” para referir-se a tal atividade:

> A Escola de Toledo foi fundamental para a transmissão do conhecimento científico e filosófico para a Europa medieval. Essa atividade tinha como foco as realizações científicas e filosóficas dos gregos e dos árabes – especialmente em medicina, matemática, astronomia e astrologia. No século XII, as traduções eram feitas essencialmente do árabe para o latim; no século XIII, do árabe para o espanhol. Não há dúvida de que, nesse período, os tradutores alteraram o estado do conhecimento no Ocidente (DELISLE e WOODSWORTH 1995, p. 128).

Pelo exposto, consideramos que a tradução tem um papel muito importante pela perspectiva cultural. A língua, expressão maior de uma cultura, está profundamente imersa na expressão cultural de uma comunidade e pretender uma tradução que considere aspectos puramente linguísticos é negar a tradução como um fenômeno intercultural.

O próprio Amado, ao comentar suas traduções – o que, aliás, fazia com muita frequência – referia-se a algumas delas com certa “indignação”, sempre questionando aspectos que fazem parte da vertente cultural de suas obras, e até o alcance deste estudo, não se tem notícias de que o autor tenha questionado frases, termos ou expressões de cunho meramente linguístico, algum “desarranjo” gramatical ou rítmico. Em suas palavras,

> Quando se pode ler a tradução, por melhor que seja o tradutor [...], existe sempre o detalhe, por vezes mínimo, que choca, agride, dói: onde foi parar a marca sutil do personagem, o ângulo de visão do acontecido, as nuances da emoção, o exato peso de uma palavra?” (AMADO, 1992, p. 11)

É preciso reconhecer que a tradução é mais que um processo linguístico, é também um processo cultural e o tradutor deve estar interado das particularidades linguísticas e culturais da LO para superar as barreiras culturais na tradução.

Na verdade, os questionamentos sobre a tradução possuem uma história milenar. Desde as reflexões sobre a tradução feitas por São Jerônimo[34], considerado o fundador propriamente dito da teoria da tradução, permanece a dicotomia básica expressa entre os opostos *fidelidade* vs. *liberdade*, que suscitou o estabelecimento de métodos, critérios, procedimentos, notas explicativas, descrições de termos, glossários, ferramentas e habilidades para lidar com o complexo ato tradutório, que, no conjunto, estabelecem a atual poética da tradução.

Ao usar todos esses recursos, o tradutor elabora o texto traduzido com um grau de interferência maior, de forma criativa, em que a tradução será *recriação*, ou *criação paralela*, nos termos estabelecidos por Haroldo de Campos (1976), que considera que "numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual [...]" (p.24). A poética da tradução constitui-se também dessas e outras reflexões sobre a interrelação da tradução com várias correntes teóricas, como a linguística, a cultural, a filosófica, a psicológica, entre outras.

4 A ARTICULAÇÃO ENTRE TRADUÇÃO E ALTERIDADE

[34] São Jerônimo foi um padre da Igreja Católica, em Belém, que no final do século IV se dedicou a traduzir a Bíblia para o latim, tarefa a que dedicou trinta anos de sua vida. Como resultado teórico de sua longa atividade tradutória, redigiu uma carta-fundamento dirigida a um dos seus discípulos, Panmaquio, na qual expunha o procedimento e o método por ele utilizados. Do título da carta "*De optimo genere interpretandi"*, ou "*Da melhor maneira de traduzir*", nasceu a primeira poética da tradução. (ÁNGEL VEGA, 1994, p. 23). Em seu escrito, São Jerônimo reflexionou sobre a tradução *literal*, a que pressupõe uma tradução neutra, fiel, objetiva, e a tradução *sensual*, ou *segundo o sentido*, a que se refere a uma tradução "infiel", subjetiva, parcial e com interferências do tradutor.

4.1 A Ronda pelas Américas e a Representação da Alteridade

Jorge Amado empreendeu uma viagem pela América Latina às vésperas do Estado Novo, provavelmente com o objetivo de estabelecer traços identitários característicos - homogêneos ou não - que pudessem criar um rosto para a América Latina, em contraste com o que conhecia do Brasil.

As impressões de Jorge Amado sobre a América Latina (e algumas cidades brasileiras, pois a viagem começou dentro do Brasil), estão relatadas em vários escritos periódicos que, em 2001, foram organizados e transformados no livro "A Ronda das Américas", editado pela Fundação Casa de Jorge Amado.

Essa viagem despertou em Jorge Amado a vontade de divulgar algumas obras hispânicas em solo brasileiro. A esse respeito, afirma o próprio amado em artigo publicado no Jornal do Brasil (1974) intitulado: "Rómulo Gallegos, há algo de comum entre os romancistas da América?" que:

> Eu realizara longa viagem pelas três Américas, tomara conhecimento das literaturas de diversos países de língua espanhola, fizera-me admirador e amigo de romancistas e poetas. Além de Gallegos, eu propunha fossem traduzidos e editados Jorge Icaza (Huasipungo e En las Calles), Aguilera Malta (Canal Zona), Rivera (La Vorágine), Enrique Amorim (El Caballo y su Sombra), para citar apenas alguns.

Essa experiência de Amado, relatada em "A Ronda das Américas", é, como afirma Raúl Antelo, autor da introdução, um relato de viagem. Mas não um relato comum, pois Amado

> faz mais do que uma simples observação em movimento. Lança seu olhar sobre o continente, mas recorrentemente é ele, porém, quem o contempla [...]. Em outras palavras, são os fragmentos abandonados da Ronda os que, circularmente, nos iluminam a escrita futura do próprio Amado, suas opções estéticas, suas derivas. (2001, 11).

Assim, Antelo vai explicitando antecedentes de ambientes e personagens de Amado, supostamente encontrados e inspirados na América Latina.

Essa "inspiração" relaciona-se com a alteridade, em que o sujeito se mimetiza com o outro para sondar-se, provar-se e determinar sua identidade, sempre provisória, a partir de suas relações com o outro.

Mas, o que terá motivado o nascer dessas relações de alteridade entre Jorge Amado e a América Hispânica?

Amado, algumas vezes, declarava-se ressentido do fato de o Brasil e os demais países da América Hispânica, principalmente os da América do Sul viverem uma condição de intercâmbio cultural e literário inexpressivo, quando não existente.

Essa condição também foi observada por Antônio Cândido quando afirma que o Brasil orientava-se pela Europa e "com os países da América Latina não tinha afinidades nem interesses comuns". (1993, p. 132).

Segundo Cândido, certo sentimento da América espanhola começou a ser despertado no Brasil quando da circulação, nas metrópoles culturais, e por influência francesa, de obras como *Alzira*, de Voltaire, de assunto peruano, ou de *Os incas*, de Marmontel, que, por seu prestígio, começaram a "refluir sobre nós". (1993, p. 131). Esse despertar para o sentimento americano, "com a Independência [do Brasil] em 1822 e o romantismo logo a seguir, tomou corpo o que se pode chamar de 'projeto americano' na literatura". (1993, p. 131).

Talvez essa luta de Amado pelo reconhecimento da literatura latino-americana seja a maior manifestação de identificação com uma América que ele queria que fosse também sua, que, mesmo o sendo geograficamente, não o era em termos de intercâmbio político, artístico e cultural. É a tentativa de se fazer notar, de mostrar que ele também fazia parte de um conjunto de escritores que lutavam, respeitadas as particularidades de cada um, pelos mesmos ideais políticos e intelectuais de uma América que estava, de certa forma, esquecida e desprivilegiada em termos artísticos em relação às outras.

Nesse fato se manifesta a questão da alteridade vista por um ângulo maior na relação de Jorge Amado com a América Latina, sua identificação com a língua, costumes, tradição e artes. Em um ângulo mais direcionado, a questão da alteridade se manifesta no grande apreço de Jorge pela obra *Doña Bárbara*. Em várias oportunidades, Amado declarou seu amor por ela, classificando-a de "obra de insuperável beleza, de insuperável grandeza". (1974).

A respeito do envolvimento de Amado com a obra *Doña Bárbara*, Antelo afirma que "o efeito diferido mais contundente desta Ronda das Américas tenha sido a tradução [...] do venezuelano Rómulo Gallegos [referindo-se à obra *Doña Bárbara*], motivação de público vasto".

No entanto, é reconhecida a relação de alteridade também no que concerne à constituição dos vários países mencionados na Ronda, no que se refere a paisagens, arquitetura, costumes, tradições e, de forma relevante e unívoca, a língua. Por exemplo, nos relatos da Ronda, Amado tece considerações sobre o Uruguai, descrevendo paisagens, comparando-as aos campos gaúchos brasileiros, e faz descrições subjetivas dos homens do campo: discorre sobre a importância do cavalo na

paisagem e na poesia, e descreve também o entorno de pequenas cidades do interior. E todas essas considerações têm um tom de intimidade e de familiaridade:

> A impressão inicial que essa população nos dá é de saúde, de gente forte. [...] E por ora nenhuma impressão de estrangeiro. Nos sentimos ainda como no Rio Grande do Sul. [...] entre o povo do Rio Grande e o do Uruguai não vão diferenças absolutas. Mesmo a língua é quase que a mesma. [...] Demais o brasileiro aqui não é considerado estrangeiro. (2001, p. 63).

Essa percepção do familiar pode ser obtida por meio de um olhar intrínseco, voltado para a América Latina, em que se reconhecem características e peculiaridades, e extrínseco, se lançado em direção a outro(s) continente(s), por meio da diferença entre os elementos constituintes de suas identidades.

Assim, nesse jogo do reconhecimento, entra a idéia da proporção da familiaridade, que se constitui também pela percepção da diferença, esta última podendo minimizar-se, se percebida por um olhar intrínseco, ou ampliar-se, se percebida por um olhar extrínseco.

Desta forma, Amado poderia estar sentindo-se “em casa” provavelmente pela sensação de pertença a uma instituição sócio-cultural maior que sua pátria, uma instituição que se amplia para além das fronteiras geográficas de seu país, como se seu território “nacional” ganhasse uma dimensão “americana”, continental.

Ainda sobre o Uruguai, Amado compara Montevidéu ao Rio de Janeiro e chama a capital uruguaia de “minha cidade”:

> Depois de quatro dias de pampa Montevidéu me recebe numa noite de lâmpadas elétricas. [...] Enquanto o automóvel arranca da estação para a Avenida 5 de julho eu vou reconhecendo a minha cidade de Montevidéu. [...] Como que Montevidéu tem muito de Rio e Buenos Aires. Tem natureza como o Rio e tem progresso como Buenos Aires. É uma mistura das duas numa cidade cheia de encantos. (2001, pp. 64-65).

Em outros relatos, Amado continua a descrever suas impressões sobre os países da ronda: Sobre o Chile, menciona suas praias, montanhas, reclama do frio e da neve; comenta sobre a comida, compara as mulheres chilenas às brasileiras, no que concerne a sua constituição física; menciona os cabarés, elementos tão presentes em suas obras, e relata conversas com vários “personagens a bordo do Rakuyo Maru” que têm várias nacionalidades.

No Peru, declara seu amor por Lima: “é difícil a mim escrever sobre uma cidade que tanto amo.” (2001, p. 147). Também declara seu amor pela Bahia e por Guadalajara, mencionando que esta última é “cheia das torres de igrejas mais românticas que já vi, [...] e a cidade cerca a gente com seus braços de casas coloniais, com seu róseo colorido." (2001, p.147). Neste comentário sobre Guadalajara é possível perceber uma comparação com a Bahia, em mais uma manifestação da alteridade no reconhecimento de elementos familiares no outro.

Sobre a Argentina, Amado afirma que prefere falar sobre a “fisionomia intelectual de Buenos Aires, em detrimento da descrição de características “físicas” porque “talvez a um repórter já seja inútil falar de Buenos Aires aos brasileiros. A capital argentina é tão conhecida dos brasileiros quanto qualquer das cidades do país natal e por certa parte da população é melhor conhecida que inúmeras cidades brasileiras.” (2001, p.75).

Amado, então, cita Buenos Aires como “a capital da América Espanhola”, mais precisamente “da América do Sul que fala a língua espanhola.” (2001, p.76) e afirma que a América Espanhola tem um sentimento de americanismo muito maior do que o nosso. A esse respeito, assinala que alguém já o havia feito notar que “numa reunião de hispano-americanos só muito depois um vem a saber de que país é o outro” e afirma que ele se sentia, a princípio, “totalmente deslocado num grupo de intelectuais latino-

americanos porque eles sempre falam dos problemas, das coisas, das soluções, da literatura, da arte, de tudo, em bloco: de referência a toda a América Latina". Amado declara também que ele se "acostumara a pensar no Brasil sem condicioná-lo à Latino-América" e quando retirava sua vista do País era "para pensar na Europa e mesmo na Ásia antes que na América Espanhola". (2001, p. 76).

Essa dualidade de pertença e não-pertença do Brasil à América Latina, evidenciada no discurso de Amado, pode dever-se, principalmente, pela diferença linguística, e por sua composição étnica peculiar. A respeito dessa diferença, principalmente no que se refere ao sentimento de ser ou não continental, Jorge Amado afirma que "O hispano-americano é antes que tudo continental. Nós, com a língua, misturamos os outros sangues (a predominância indo-espanhola desaparece no Brasil português-negro-indígena)". (sic) (2001, p. 77).

Sobre esse sentimento "americano", Amado refere-se a Ronald de Carvalho que, após uma viagem pelas Américas, pensou em introduzir esse pensamento do continental no movimento literário, por meio de sua obra *Toda a América*. Contudo, Amado salienta que Ronald não obteve êxito, uma vez que

> o que se viu no modernismo brasileiro foi Brasil e Brasil sozinho: *brasilidade, antropofagia, verde-amarelismo, pau-brasil, macunaíma*, etc., foram as grandes palavras do modernismo. Só Ronald estivera nesses países americanos de fala espanhola, trouxe uma palavra de América Latina para o modernismo. Ficou sozinho e mesmo creio que os críticos do imenso sucesso do livro *Toda a América* não notaram sequer essa idéia do poeta. (2001, p. 77).

Talvez seja possível pensar que a viagem de Amado pelos países da América Hispânica, essa "ronda", possa ter alguma coincidência ou relação com o intento de Ronald de Carvalho de introduzir aqui uma palavra que pudesse despertar um sentimento de americanismo: América.

Entretanto, os intentos de Carvalho e Amado assumem direções inversas. Enquanto aquele produz sua própria arte literária - por meio de sua poesia exalta o americanismo - este busca trazer de um universo "externo", obras que possam abrigar-se aqui, que possam compor, completar e evidenciar o pensamento "americano" que aqui estava escondido, camuflado ou inerte, devido às peculiaridades sócio-históricas e literárias do País.

Todas essas questões estão relacionadas com a alteridade no sentido de que essa busca é o entrelaçamento de nossa história, de nossa condição com a do outro, da interação entre o "eu" e o "tu" para a percepção provisória de "nós", como um conjunto de elementos que se compactuam, mas que se percebem diferenciados pelas condições em que cada um constrói sua própria identidade.

Voltando aos relatos sobre a ronda, Amado faz, sobre o México, um único relato, descrevendo algumas manifestações culturais, mencionando várias cidades mexicanas, e fazendo apologia a "grandes" pintores: Rivera, Orozco, Siqueiros, Méndez, Arenal, O'Higgins, Pacheco, e outros. Estes últimos, segundo Antelo (2001),

> criam a oficina ou *Taller de Gráfica Popular (TGP)* que,dando continuidade à linhagem de gravura popular de José Guadapule Posada, passam a rodar, numa imprensa que, segundo Cardoza y Aragón, participara da Comuna francesa, uma série de materiais revolucionários tais como cartazes para a Confederação de Trabalhadores do México, calendários para a Universidade Operária do México ou uma série de litografias de Mendez e Arenal, *La España de Franco* (1937). (2005, p. 162).

É possível notar em Jorge Amado uma constante identificação com autores latino-americanos que compartilhavam pensamentos sobre revoluções e ideais comunistas, moldados, obviamente, pelas condições sócio-históricas de cada país, mas com afinidades estéticas e ideológicas.

Naquela época, em pleno estabelecimento do comunismo mundial e da "excitação revolucionária", Jorge Amado

> se irmana aos escritores e intelectuais que voltaram sua atividade para a concretização do socialismo. O impulso de esperança e utopia que move seus personagens é o mesmo que alimentou a obra de "companheiros de viagem" da revolução, espalhados pelo mundo afora. [...] boa parte da produção artística da época deixa-se marcar por um inconfundível ardor participante e impregna-se da atmosfera de radicalismo político então vigente. Como seus parceiros do movimento comunista internacional, Amado quer pegar o sonho com as mãos, para com elas fazer a literatura do oprimido. (DUARTE, 1996, p. 18).

Nesta perspectiva, Amado se identifica com os escritores que, em geral, lutaram de certa forma pela liberdade política e intelectual de seus países, e por isso, afirma em artigo publicado no Jornal do Brasil (1974) que na América Latina existem múltiplas literaturas, unidas pela temática de problemas e posição dos autores em relação à "militância literária ao lado do povo".

As obras e autores indicados por ele para publicação estão, de alguma forma, envolvidos com projetos ligados à revolução e ao comunismo. Enrique Amorim, romancista uruguaio que também escreveu poesia, conto, ensaio e peças de teatro, foi também militante da causa comunista. Foi autor de várias obras, em especial "El Caballo y su Sombra", que segundo alguns críticos, poderia figurar entre os clássicos latino-americanos do período, como Rómulo Gallegos e Graciliano Ramos.

Jorge Icaza, autor de *Huasipungo* e *En las Calles*, entre outras, foi militante político da esquerda socialista, e levou para sua literatura os indígenas, protagonistas de histórias em que se destacava a exploração e a crueldade dos latifundiários para com os índios, dentro do sistema semifeudal ou pré-capitalista que ainda prevalecia no território equatoriano.

Aguilera Malta, além de escritor, era pintor e dramaturgo, e se filiou ao partido comunista ainda jovem. Suas obras tinham um cunho sócio-realista, e abordavam a precária situação sócio-cultural dos índios e mulatos da área rural do Equador. Sua obra *Canal Zona*, tradução do título *Zona del Canal*, sugerida para publicação no Brasil por Amado, expressa também suas experiências com conflitos bélicos, como as guerras da Zona del Canal e a Guerra Civil Espanhola.

Na época em que Jorge Amado estava em contato com as obras desses escritores, ele já tinha começado a escrever *Capitães da Areia* no Brasil e, após iniciar a "ronda", prosseguiu com essa escrita durante toda a viagem, e a concluiu no México, em junho de 1937.

Ao que parece, entraram na composição dessa narrativa influências sócio-culturais afloradas nas relações interpessoais e interculturais estabelecidas por Jorge Amado durante a ronda.

Sobre esse assunto, Antelo (2001, p. 11) chega a afirmar que "o quadro que nos traça de seus companheiros de bordo no Rakuyo Maru, durante a travessia pelo Pacífico, é o contexto eloqüente em que Amado escreve *Capitães da areia* [...]".

De fato, um dos companheiros de Amado a bordo do Rakuyo guarda características de um dos "capitães", o Gato, que era astuto, trapaceiro e vigarista. Mesmo não sendo possível afirmar, com certeza, que existe essa inter-relação entre os personagens, cabe observar o que Jorge Amado comenta sobre o referido companheiro de bordo, o uruguaio:

> Várias vezes peguei o uruguaio em mentiras de referência ao negócio do café em Cuba. E por várias vezes tive confirmações de que se tratava de um vigarista muito fino. Era ele quem comandava o pôquer de bordo em paradas altas e creio que tirou o dinheiro da

> passagem durante a viagem. Fazia sortes com o baralho, algumas de truques curiosos e muito bem executados. (2001, p.129)

De volta ao Brasil, em 1939, Amado começa a escrever capítulos de um romance que teria o nome de “Sinhô Badaró” que, mais tarde, será a obra “Terras do sem fim”. Mas, em 1941, devido às más condições políticas impostas pelo Estado Novo, Amado passa a viver na Argentina. Em Buenos Aires, colabora no jornal “La Crítica” e na revista “Sud”, e faz amizade com vários escritores e artistas, não só argentinos, como espanhóis e uruguaios, que estavam ali exilados, entre eles: Enrique Amorim, Rafael Alberti e Hector Agosti. Durante esse período, escreve “A vida de Luis Carlos Prestes, o cavaleiro da esperança”, cuja tradução para o espanhol vai sendo feita simultaneamente por Pompeu Acióli Borges. A obra foi publicada na Argentina, em 1942, pela Editorial Claridad, Buenos Aires. (TAVARES, 1980, pp. 32-34).

Em agosto de 1942, em Montevidéu, Jorge Amado escreve mais algumas partes de *Terras do sem fim*. Em setembro do mesmo ano, retorna ao Brasil. Exatamente um ano depois a Livraria Martins Editora, de São Paulo, publica este romance.

Há de considerar-se que em toda essa trajetória, estava sendo elaborada uma narrativa ficcional que, possivelmente, guardaria muitas nuances e marcas históricas constituídas nas relações de Jorge Amado com as muitas pessoas com as quais conviveu.

Seria possível, a partir de observações pontuais a esta obra, corroborar a idéia de Antelo (2001, p.10) de que “os fragmentos da Ronda [os relatos da viagem] nos iluminam a escrita futura do próprio Amado, suas opções estéticas, suas derivas.”

Talvez seja possível validar a observação acima, pensando na “escrita futura” como uma mudança estética com a afirmação de Afrânio Coutinho (2001, p. 374) de

que *Terras do sem fim* é uma obra diferente das anteriores, e a considera "a melhor produção de Jorge Amado". A essa conclusão chegou Coutinho após examinar, em seu livro *A Literatura no Brasil* (2001, pp. 368-374) as cinco obras anteriores a essa, atribuindo-lhes os seguintes comentários: *O País do Carnaval*: "uma obra cujo autor era apenas um adolescente e que acompanha as indecisões e buscas do autor"; *Cacau*: "a obra revela a mesma fraqueza do livro de estréia"; *Suor*: "é o menos imperfeito dos três livros iniciais do autor"; *Jubiabá*: "é o primeiro livro de ficção de Jorge Amado que pode pretender passa como tal."; *Mar Morto*: pertence ao "ciclo do magismo sentimental". "Esta designação [...] tem um caráter de valor de efeito negativo"; *Capitães da Areia*: "o sentimentalismo do autor fixa o caráter inicial da carência de carinho dos meninos, e, daí, se desenvolve o defeito seguinte do *parti-pris*. Pois [...] este é conseqüente da insuficiência do autor em criar uma ação coerentemente revolucionária".

Se na visão de Coutinho *Terras do sem fim* seria a melhor obra de Jorge Amado, talvez seja necessário indagar: melhor em que sentido? O que melhorou: a estética, a linguagem, a trama? Para responder, passemos a palavra ao próprio Coutinho:

> Em *Terras do sem fim*, Jorge Amado realiza a qualidade de romancista de grandeza épica que deixara vislumbrar por fragmentos dos seus livros passados. A combinação da luta de Horácio com o seu drama conjugal, de que só terá conhecimento depois da morte de Ester, associa na obra caráter épico e dramático. A qualidade da dialogação, viva e ativando a narrativa, que não deixa de ser precisa ante a multiplicidade de personagens de várias escalas sociais, e a força descritiva, libertam-se agora do magismo sentimental. Ao longo da ação não há interferência de personagens falsos e idealizados, como são os personagens políticos do autor. (2001, p. 376).

Essa multiplicidade de personagens de várias escalas sociais pode mostrar que, possivelmente, exista a correspondência desses personagens, com um alto grau de verossimilhança, com os companheiros que Amado conheceu durante a ronda, o que poderia ter desviado o olhar dele de sobre a Bahia e de seus objetivos políticos e tê-lo

feito elaborar uma narrativa mais desvinculada do ambiente “real” e voltada mais para a ficção.

Coutinho inicia seu relato sobre *Terras do sem fim* informando que:

> O romance fixa o momento da expansão das fazendas de cacau. Principia a bordo do navio que conduz para Ilhéus coronéis já enriquecidos, como Juda Badaró e Maneca Dantas, lavradores como Antônio Vítor que irão tentar a sorte menos desgraçada, trapaceiros do pôquer, como o falso engenheiro militar João Magalhães, a que Ilhéus dará um rumo inesperado e definitivo. No mais da carga estão nordestinos, fascinados pelas promessas dos ‘frutos de outro’, amantes de doutores e prostitutas. (2001, p. 376)

Provavelmente este navio referido na obra seja o Rakuyo Maru, navio japonês a que se refere Amado em seus relatos sobre a ronda. Os “trapaceiros do pôquer” podem ter sido inspirados no uruguaio, já mencionado aqui, como companheiro na ronda.

De tudo isso se pode depreender que, a essa altura, Jorge Amado já não tinha como único referencial a Bahia, ainda que esta tenha se mantido sempre como *background*, como cenário para o desenrolar de tramas que abrigavam personagens nem sempre tão “nacionais” como podem parecer, mas, muitos, inspirados em realidades extra-nacionais.

Não pretendemos, com essas observações, afirmar que as obras de Jorge Amado escritas depois da ronda sejam “melhores” que as escritas antes, mas é preciso pontuar que possíveis influências histórico-sociais, culturais e linguísticas tenham se transportado de seu campo pessoal para as obras. Antelo (2001, p,8) afirma que Amado, em seus relatos sobre a ronda, “narra um processo de subjetivação ou, deveríamos melhor dizer, de dessubjetivação, um processo através do qual seu autor deixa de ser quem era antes de iniciá-lo”, e que Jorge Amado “está de fato ensaiando novas formas de escrita que mesclam testemunho, memória e documento.” (ANTELO, 2001, p.10).

Se nos relatos de Amado sua subjetivação está ligada a experiências sentimentais, emocionais e psíquicas inerentes ao seu “eu-sujeito”, essas mesmas experiências tornam-se volitivas ao entrar no(s) universo(s) do(s) outro(s), fazendo com que suas atitudes, pensamentos e ideias posteriores a esse contato sejam mediados pelo “outro”, em um processo de “dessubjetivação”, ou seja, o “eu” passa por uma reformulação, uma reidentificação.

Com base nessas considerações, analisaremos, a seguir, a tradução feita Jorge Amado, considerando a alteridade no processo da tradução como paradigma de contato cultural.

4.3 Recriando *Doña Bárbara*: A Alteridade no Processo de Tradução

Se Gallegos, ao compor *Doña Bárbara*, atuou como tradutor pela perspectiva *intralingual*, Jorge Amado, ao traduzi-la, realizou uma tradução pela perspectiva *interlingual* – a que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outra língua, conforme definida por Jakobson (1985).

Mas, a tradução *interlingual* não se realiza como a montagem de um mosaico, em que cada peça (palavra) de uma língua se encaixa perfeitamente no emoldurado (o texto), convertendo-se em um procedimento automatizado. O tradutor atua na fronteira entre as culturas e sendo a tradução uma atividade multifacetada, deve-se levar em conta e principalmente os aspectos culturais de cada grupo social.

No entanto, ao levar um texto de uma cultura para outra, o tradutor atua como "mediador" entre duas ou mais instâncias culturais. Nessa mediação, toma decisões de interferir no texto com maior ou menor intensidade, acrescenta informações que julga necessárias por meio das notas do tradutor, glossários, entre outros, ou omite informações, elimina recursos icônicos, reduz parágrafos ou modifica o texto de acordo com os objetivos que estabelece. Sendo assim, a tradução como transformação de uma língua em outra implica a contemplação do Outro – língua e cultura se percebem similares ou distintas pela alteridade, que comporta intrinsecamente o processo identitário, a busca por uma identidade social, coletiva ou individual.

A inter-relação entre alteridade e identidade no âmbito individual é assim considerada por R. D. Laing (1986, p.78):

> A identidade da pessoa não pode ser completamente abstraída de sua identidade-para-os-outros; de sua identidade-para-si-mesma; da identidade que os outros lhe atribuem; da identidade que ela atribui aos outros; da identidade ou identidades que julga que lhe atribuem, ou que pensa que eles pensam que ela pensa que eles pensam...

"A identidade-para-si" que se relaciona com a "identidade-para-os-outros" implica um jogo de identidades que vai ser matizado de diferentes posturas do eu em relação ao outro.

Essa abordagem da identidade individual tem como base o sujeito, que deve ser considerado por múltiplos aspectos, principalmente histórico-sociais. Esta questão foi tratada por Stuart Hall em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, em que aborda três concepções de identidade, com base em definições de sujeito, a saber: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Segundo esse autor, o sujeito no Iluminismo era concebido como

> indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo 'centro' consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou 'idêntico' a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. (2003, pp. 10-11)

Por essa concepção, o ser humano era considerado auto-suficiente quanto à atuação do seu "eu" que já estava formado ao nascer a assim permanecia durante a vida. Essa era uma visão individualista do sujeito e de sua identidade, una e estabelecida. Acreditava-se que a identidade era um legado divino e que por isso não estava sujeita a grandes mudanças.

Mais tarde, surgiu a concepção de sujeito sociológico, que encontra em G. H. Mead e C. H. Cooley [35] dois de seus maiores colaboradores, concebe que em seu íntimo, o sujeito não era autônomo, mas ia se formando segundo as relações que estabelecia com pessoas que julgava importantes:

> A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com 'outras pessoas importantes para ele', que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele / ela habitavam. (HALL, 2003, p. 11)

Por essa perspectiva, a identidade passa a ser uma mediação entre o eu e os valores e sensações transmitidos pelos indivíduos sociais. Segundo Hall, "o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o 'eu real', mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem" (2003, p. 11); no entanto, essa concepção parecia considerar que essa 'interação' era algo estável que "estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam" (2003, p. 12).

[35] Mencionados em Hall, S. 2003, p. 11

Com o tempo, essa visão foi se alterando e atualmente o sujeito pós-moderno (termo utilizado por Hall, 2003) passou a ser concebido como “não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente”. Isso implica que o processo de identificação também “tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2003, p. 12).

Além disso, não é possível tratar o sujeito como indivíduo isolado do contexto social porque sua constituição passa pela relação que ele estabelece com o meio físico e social, e com outros indivíduos. Nessa relação, pressupõe-se que as noções de discurso e interação pela linguagem sejam interdependentes.

A esse respeito, aponta Homi Bhaba: “O desejo pelo Outro é duplicado pelo desejo na linguagem, que *fende a diferença* entre Eu e Outro, tornando parciais ambas as posições, pois nenhuma é auto-suficiente. (2005, p. 84).

Se a linguagem “fende a diferença entre Eu e Outro”, talvez seja pelo fato de que, na linguagem e por meio dela, é possível reconstituir o Outro, moldá-lo, modificá-lo segundo nossa percepção das diferenças e o desejo de apagá-las ou acentuá-las. “É pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (JOZEF, 1993, p. 32).

Sendo a literatura constituída basilarmente pela linguagem, torna-se um campo em que o sujeito, segundo Bella Josef (1993, p. 32), mencionando Beneviste, “serve-se da palavra e do discurso para ‘representar a si mesmo’, tal como se deseja ver, tal como o chama o ‘outro’ a constatá-lo. A prova da existência de sua subjetividade é o discurso pronunciado na instância do eu.”

Dessa forma, estudar a relação da tradução com a alteridade implica considerar que a linguagem constrói nossa identidade descobrindo o “eu” no discurso do Outro e o Outro também se percebe e se identifica mediante esse processo (CARBONELL i CORTÉS, 1997, p. 129). Nesse contexto, a tradução se insere como via reveladora das

singularidades e identidades humanas por meio da literatura. Dentro dela, o romance é terreno fértil para as relações de alteridade. José Paulo Paes considera o romance como “lugar por excelência da representação literária da outridade”. Afirma o referido autor que os romances “aprofundam a nossa capacidade de compreensão naquele processo de auto-avaliação do ‘eu’ pelo profuso sortimento de ‘tus’ que a outridade figurativa do romance [...] põe generosamente ao nosso dispor” (1999, pp. 25-26).

Ao analisar a representação da alteridade no processo da tradução literária como paradigma de contato cultural, partimos do princípio de que o tradutor, sendo partícipe no processo de contato entre culturas diversas, estabelece conexões recíprocas entre a cultura alvo e a cultura fonte. Essas conexões passam por diferentes vias, de acordo com a posição do autor frente ao texto a ser traduzido, mediadas pelas relações com o Outro, por meio do processo de alteridade.

Na *Tipologia das Relações com Outrem* (capítulo da obra “*A conquista da América*: a questão do outro”, 1988), Todorov afirma que “a relação com o outro não se dá numa única dimensão” e aponta três eixos, nos quais essa relação se desenvolve: “Primeiramente, um julgamento de valor: o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele”; o segundo eixo, no qual a “ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro implica adotar os valores do outro, identificando-se a ele”. O terceiro eixo supõe a “neutralidade ou indiferença”, o conhecer ou ignorar a identidade do outro.

O ato tradutório, de modo geral, passa pelo primeiro eixo, pois o tradutor, ao eleger o texto a ser traduzido, pode julgar se o texto é bom ou não, percebe sua afinidade com ele, principalmente se essa tradução não lhe está sendo imposta por interesses políticos ou econômicos. À medida que o tradutor vai trabalhando o texto, passa pelo segundo eixo: identifica-se com o contexto da obra e com as idéias do autor.

A passagem por esses dois eixos exclui o terceiro, o da neutralidade ou indiferença, pelo menos em linhas gerais.

No entanto, o tradutor no seu trabalho com o texto interpreta, adapta, transforma, cria, escreve, reescreve. Esse trabalho vai ser matizado de diferentes posturas em relação ao outro e vai se armando um jogo da diferença em que o tradutor se "enfrenta" com o autor, com o texto, com o contexto. A maneira como o tradutor responde a esse "enfrentamento" por meio de ações dentro do texto traduzido – pode não estar inteiramente contemplada nos três eixos sugeridos por Todorov.

A estratégia adotada pelo tradutor pode inventariar um processo de tradução pessoal, individual, em que o tradutor transforma quantitativa e qualitativamente o texto. Nesse panorama, certas obras traduzidas parecem assumir características que estão além do âmbito do conjunto de estratégias e procedimentos tradutórios. E se o tradutor encarna na obra traduzida seu discurso individualizado, pode fazer ressoar um quarto eixo na relação da alteridade: o da imposição do "eu" ao outro.

Quanto à tradução da obra *Doña Bárbara*, feita por Jorge Amado, além das questões de alteridade que estão envolvidas nesse processo, é preciso considerar que o tradutor da referida obra passou por uma inversão de papéis: de autor a tradutor de obra regionalista, e por isso cabe indagar como se posiciona o Amado autor, na condição de tradutor, em relação aos elementos formais e temáticos que caracterizam a prática ficcional de Gallegos.

Os textos das obras de Amado são marcados pela utilização de termos e expressões regionais, muitos deles típicos do universo baiano, desconhecidos pela maioria dos brasileiros de outras regiões. O autor cria em suas obras um cenário com tipos sociais que refletem um modo de vida de um complexo linguístico-cultural

característico que vai formar o panorama literário nas obras de Amado da década de 1930.

O estilo amadiano desse período parece dirigir-se sempre a um público brasileiro, mais especificamente ao público nordestino, pois não há nessas obras referenciais que possam esclarecer termos culturais específicos ou de costumes locais.

Essas características do romance regionalista amadiano coincidem com a visão de Afrânio Coutinho de que:

> Para ser regional uma obra [...] não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra (1995, p. 202).

O próprio Jorge, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (1961), declara: “não pretendi nem tentei jamais ser universal senão sendo brasileiro e cada vez mais brasileiro. Poderia mesmo dizer, cada vez mais baiano, cada vez mais um escritor baiano”. (in: TAVARES, 1980, p.7).

Jorge Amado, na maioria de suas obras, busca construir seus textos ficcionais com base na realidade da Bahia, fazendo com que sua baianidade, às vezes, se apresentasse mais forte que sua própria brasilidade. A esse respeito, comenta Amado: “A Bahia é meu tema, meu território físico e moral. Sei dela de um saber sem dúvidas, vivido e não observado do lado de fora. Estou do lado de dentro, e as coisas da Bahia eu as trago no coração, no sangue”. (ALMANAQUE ABRIL, 2000, p. 258).

Nessa perspectiva, Amado exalta e evidencia uma literatura voltada para o cotidiano local. Utiliza uma linguagem direta e sua narrativa é espontânea e mostra grandes doses de humor. Ele transporta sua percepção da realidade para seu texto ficcional, não de forma mimética, mas criativa.

É preciso, no entanto, considerar também que a formação literária de Amado se assenta em grande parte nos ditames do regime socialista da época, o que vai influenciar sua escrita e seus temas literários, por isso, seus livros da fase de trinta estão vinculados ao debate político-ideológico então vigentes, não somente no Brasil, como em vários países. Conforme assinala Duarte (1996), os romances dessa fase "exemplificam o embricamento cada vez maior entre projeto literário e projeto político e resultam do clima de excitação revolucionária existente em diversos países, a partir do ascenso comunista de 1917". (p.18).

O momento histórico propiciou que a literatura participasse das discussões ideológicas, que fizesse aflorar a utópica ideia da revolução socialista, e Jorge Amado buscou levar algumas dessas discussões para suas obras, por meio de protagonistas proletários que, além de se lançarem na luta pelas causas sociais, falavam a "língua do povo", alcançava-lhes coração e mente por meio de uma linguagem marcada pela oralidade, próxima e acessível.

Todas essas "marcas" do estilo amadiano talvez possam servir para que seja estabelecida uma "poética amadiana" da década de trinta. Muito se tem estudado e discutido sobre essas obras, talvez com a perspectiva de identificar o contexto histórico-social no qual elas foram produzidas, ou estudá-las a partir da perspectiva linguístico-cultural. Mas, seria possível estabelecer um conjunto de traços e características que pudessem ser reconhecidos como pertencentes ao estilo Jorge Amado de escrever,

configurando, assim, uma poética amadiana? Faremos uma tentativa: linguagem popular, fora dos padrões academicistas; enredos voltados para o cotidiano observável; presença de muitos termos regionais, com ausência de glossários ou notas explicativas; religiosidade; superstição; imaginário libidinoso; humor espontâneo; denúncia social; personagens folclóricos e proletários; narrador-observador onipresente; variado contexto linguístico-cultural e perspectivas político-ideológicas.

Acreditamos que este conjunto de características pode ser observado em todas as obras de Jorge Amado da década de trinta, o que nos permitiria estabelecer, assim, uma "poética amadiana" referente a essa fase literária.

Em relação à atuação de Amado como tradutor da obra *Doña Bárbara*, foi possível observar que ele transporta muitas de suas marcas estilísticas, seu modo próprio de construir os textos, ou seja, sua poética, para o texto de Gallegos, atuando, assim, não apenas como tradutor, mas como escritor de obra regionalista, uma espécie de "re-escritor" ou escritor coadjuvante da obra de Gallegos.

Muitas palavras e expressões que poderiam ser traduzidas por termos simples do português foram traduzidas por termos regionais, uma vez mais confirmando a pretensão de Jorge de se dirigir ao público baiano. Traduzir: "Doña Bárbara es faculta en brujerías" por "Dona Bárbara entende do riscado" é um exemplos entre muitos que podem ser encontrados em sua tradução.

Não somente as expressões regionais marcam os textos de Amado e seu estilo, mas também a presença de uma sensualidade exacerbada de seus personagens, principalmente as figuras femininas, mais precisamente as mulatas. Ele descrevia cenas e personagens sensuais usando, muitas vezes, adjetivos diretos, considerados palavrões, para se referir a partes específicas do corpo, fato que lhe gerou muita crítica.

Mas, Amado se justificava, argumentando que tais adjetivos estavam presentes no linguajar popular e quando ele dava voz aos personagens, não podia evitá-los.

No entanto, tentou Amado fazer referência a essa sensualidade feminina no texto de Gallegos, aproveitando para traduzir o trecho “Ya el taita empezaba a mimarla: tenia quince años y era preciosa la meztiza”, (p. 83) por “Já o ‘taita’ começava a fazer-lhe carinhos: ela contava com quinze anos e era uma mestiça deliciosa”.

Considerando que o texto de Gallegos não postulava qualquer palavra ou adjetivo que fosse considerado “sensual” ou que pudesse resultar “antiestético”, a palavra “preciosa” poderia ter sido traduzida por “bonita” ou “linda”. A palavra “deliciosa”, escolhida por Jorge, imprime um significado de voluptuosidade. Ademais, se o verbo “mimar” tivesse sido traduzido pelo seu equivalente em português “mimar”, a frase “Já o taita começava a mimá-la” não teria talvez o sentido ambíguo da frase “... começava a fazer-lhe carinho”, que pode ser interpretada também como “fazer carícias, tocar”. O resultado dessa combinação de significados confere uma marca impressa do Jorge no texto de Gallegos, o que vai dar suporte para confirmar a hipótese de que Jorge Amado busca, conscientemente ou não, evidenciar seu estilo próprio no texto de Gallegos.

Também se observam interferências linguísticas do português – casos de interlíngua – que podem ter relação com a questão da alteridade.

Na passagem “Eran unos índios mansos que [...] se acercaron a la casa a pedir sal y papelón” (p. 254), a palavra “papelón” foi traduzida literalmente como “papelão”, o que deixou esse trecho “Eram uns índios mansos que [...] vinham pedir sal e papelão” (p.155) sem sentido. Ainda mais sem sentido ficou a tradução do comentário “Tú sabes

que para ellos no hay mejor regalo que um pedazo de papelón (p. 254) por “Tu sabes que para eles não há presente melhor que um pedaço de papelão”.

Para o leitor que não dispõe do original para confirmar o significado de um determinado termo, essas frases caem no *non-sense*, afinal, para que um índio deseja tanto um pedaço de papelão?

Essa pergunta foi respondida pelo próprio autor da obra, que em nota ao pé da página explica que *papelón* é “Meladura ya cuajada en una horma cónica, y que se diferencia del azúcar en que no se le ha extraído aún la melaza”, ou seja, poderia ter sido traduzida por “rapadura”, termos mais adequado ao universo português e “baiano”.

Na frase “No le tengas grima roja a la gloria del homicida” (p. 263) a palavra “roja” foi traduzida por “roxa” (p.161), o que constitui um engano por falsa cognata. Também ocorre um caso semelhante na tradução da palavra “copas” na frase “[...] antes de acostarme, retozaba con él un buen rato - repuso mister Danger, mientras servía dos *copas* de whisky” (p. 376), traduzida por “copos” – “[...] antes de me deitar, eu brincava um bocado em ele – respondeu Mr. Danger enquanto servia dois copos de uísque” (p. 243). Nesses casos, o vocabulário vernacular do tradutor se sobrepõe ao do autor da obra, o que se justifica pelo fato de que a língua materna estabelece uma relação natural do indivíduo com o seu próprio mundo – linguístico e extralinguístico que se apresenta de forma elevada em seu discurso.

A partir dessas interferências, seria também possível estudar, em outra oportunidade, os efeitos da interlíngua na tradução, considerando-se que a interlíngua no discurso oral, principalmente, se interpõe em face do não-domínio da língua estrangeira e da imediatez do discurso; mas, em se tratando de tradução, que é um

discurso que pode ser revisto e modificado, o fenômeno da interlíngua poder-se-ia reduzir ao mínimo ou a nada.

Talvez esses “erros” no texto traduzido tenham sido causados por imperícia do tradutor, que, assim como fazia com sua produção literária própria, não revisava seus textos. Sobre esse assunto declara Jorge Amado: “Não tenho hábito de reler meus livros, raras vezes uma página aqui outra acolá por casual necessidade. Não os releio nem os reescrevo como fazem diversos literatos.” (AMADO, 1992, p. 247)

Há também omissão de termos, principalmente quando se trata de palavras regionais. A frase “Ya en la cocina, un mecho de sebo pendiente del techo alumbra, entre las paredes cubiertas de hollín, la colada del café […]” (p.138) não foi totalmente traduzida. Na tradução “Na cozinha, à luz de uma vela de sebo, o café está sendo coado [...]” (p.65) a omissão da informação de que as paredes eram cobertas por “hollín” (fuligem – fumaça poeirenta que se acumula na superfície), faz com que o leitor se prive de imaginar melhor o cenário dessa passagem da obra.

Na frase: “De allá vino la trágica guaricha” (p. 82) a palavra “guaricha” foi traduzida simplesmente por “mulher” (p. 25). Na obra de Gallegos, há uma explicação no rodapé da página de que este é um termo regional e que significa “mujer joven de gran belleza”. Não há nada de estranho nisso, não fosse o fato de que esse mesmo termo aparece em frases posteriores e não foi traduzido, foi mantido “guaricha” como na frase: “Era a rebelião que havia tempo se vinha preparando e tinha por causa a perturbadora beleza da guaricha”.

O tradutor, como teve acesso ao texto fonte, talvez não tenha sentido estranheza em relação ao seu significado, ou seja, a partir do momento em que conhecemos o significado de uma palavra em língua estrangeira, com o tempo e pela prática, ela pode

se “desestrangeirizar”, ou seja, nos parecer familiar e assim, é possível que passemos a adotá-la em nosso discurso como um elemento do vernáculo. Porém, o mesmo não ocorre com o leitor da obra traduzida que, desprovido do original, não tem referência do termo nem saberia onde está a “fonte” do seu significado.

Na frase “De sus manos la rescató Eustaquio – viejo indio baniba que servía de piloto en la piragua [...]” (p. 88) a tradução “Das mãos destes homens Eustáquio a resgatou [...] Eustáquio era um velho baniba que servia de piloto [...]” omitiu a palavra “índio”, o que tornou truncado o entendimento. Um “velho índio” deve fazer muito mais parte do imaginário do povo brasileiro que “velho baniba”. Afinal, o próprio autor da obra optou por colocar a definição de “baniba” no rodapé da página: “uma das nações indígenas mais importantes do território Amazonas”. Se para os leitores da obra fonte poderia parecer estranho esse termo, tanto mais estranho para o suposto leitor baiano de Jorge Amado.

Outra passagem, que mostra omissão de termos na tradução: “Una tarde, ya al zarpar de Ciudad Bolívar, se acercó a la embarcación un joven, cara de hambre y ropas de mendigo, a quien Barbarita había visto [...]” (p. 83); foi traduzida assim: “Certa tarde, quase al zarpar de Ciudad Bolivar, a embarcação foi abordada por um rapaz a quem Barbarita vira diversas vezes [...]” (p. 25).

Do lado inverso, o tradutor acrescenta termos, informações e até frases inteiras que não estavam no texto “original”. A passagem: “Lo demás sucedió sin que ella se diese cuenta [...]” (p. 86) na tradução ficou com uma parte a mais: “”O resto aconteceu sem que ela se desse conta *ou lhe ficasse na lembrança* [...] “. (p. 28) (grifos nossos).

Outras vezes o tradutor inseriu no corpo do texto traduzido comentários e explicações que, ou não estavam no texto fonte ou estavam em forma de nota. A frase

“Sus descendientes, llaneros genuinos de “pata en el suelo y garrasí, […] que nunca salieron de los términos de la finca […]” (p.72) foi traduzida com acréscimo de informações: “Seus descendentes, genuínos camponeses de pé no chão e “garrasí” – os calções usados pelos homens da planície, abertos aos lados e abotoados até os joelhos, onde arrematam em duas pontas – que nunca se afastaram dos limites da fazenda [...] “. (p. 18).

É certo que o tradutor tem alguma liberdade para fazer adequações em relação ao texto fonte, pois, às vezes, não é possível encontrar equivalentes próximos entre as línguas envolvidas quando a língua do texto fonte traz uma carga de elementos culturais específicos de uma determinada comunidade, únicos em sua tipicidade, mas parece que esses casos aqui não se justificam. É quase unanimidade entre os teóricos da tradução conceber que as adaptações ou adequações somente devem ser realizadas quando não há a possibilidade de se manter a equivalência semântico-gramatical entre os textos.

A impressão que se tem é que algumas escolhas do tradutor na forma de traduzir assumem características que estão além do âmbito do conjunto de estratégias e procedimentos tradutórios. A estratégia adotada pelo tradutor pode inventariar um processo de tradução pessoal, individual, em que o tradutor transforma quantitativa e qualitativamente o texto segundo seus valores e concepções.

Sendo assim, se o tradutor encarna na obra traduzida seu discurso individualizado pode influenciar seu aspecto linguístico e evidenciar que ele busca a afirmação do “eu” na relação da alteridade.

Também na obra de Gallegos muitas passagens que contemplam o modo popular de falar do camponês, e que na tradução ficaram camufladas pela construção

gramatical tão correta, como em uma conversa de Santos com Malesio, este comenta: “!Con que no se había olvidado de mí niño Santos! Déjeme que lo miente asina, como desde pequeñito lo he mentado, hasta que me vaya haciendo a llamarlo dotol! Usted sabe que los viejos semos duros de boca pa cogé los pasos nuevos” (p. 99-100); tradução: “Então, o menino não se esqueceu de mim! Deixe-me tratá-lo assim, como o trato desde pequeno, até que me acostume a chamá-lo de doutor. Sabe que nós, os velhos, somos duros de boca para aprender passos novos?” (p. 38). Nesse trecho da tradução, o tradutor poderia ter substituído a última frase, que está um pouco sem sentido, por um provérbio em português bem conhecido: “papagaio velho não aprende a falar” ou “cavalo velho não aprende trote novo”, o que daria um tom mais informal, adequado a uma proposta de obra regionalista.

Há também inadequação de palavras no que se refere ao uso de termos pouco conhecidos em português, mas de uso corrente em espanhol e cuja raiz está no latim. Na frase: “Bajos los delgados y grasientos harapos que se le adherían al cuerpo, la curva de la espalda y las líneas de las caderas y de los muslos eran de una belleza estatuaria.” (p.165), a palavra “espalda” foi deixada no texto traduzido: “Sob os trapos finos e sujos que lhe aderiam ao corpo, a curva da espalda e as linhas dos quadris e das pernas eram de uma beleza estatuária.” (p. 85). Esse termo, de pouco uso do vernáculo português, destoa do contexto.

Retornando à questão dos três eixos presentes na relação da alteridade, apontados por Todorov, é possível perceber que a tradução de Jorge Amado como um todo, passou pelo primeiro eixo, que se refere a “um julgamento de valor: o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele”; quando escolheu traduzir a obra de

Gallegos, Amado o fez por considerá-la “uma obra de insuperável beleza, de insuperável grandeza” (1974).

Também passou pelo segundo eixo, no qual a “ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro implica adotar os valores do outro, identificando-se a ele”; isso ocorre quando ele afirma que passou mais de um ano no Uruguai e na Argentina, tendo a oportunidade de ampliar seu conhecimento e admiração “pelos escritores das diversas literaturas de língua espanhola das Américas” (1974). Portanto, não passou pelo terceiro eixo, o que supõe a “neutralidade ou indiferença”, o conhecer ou ignorar a identidade do outro, uma vez que, por ter passado pelos outros eixos, este fica eliminado.

Não obstante, ao imprimir suas marcas estilísticas no texto de Gallegos, Amado poderia estar demonstrando a existência de um quarto eixo: o da imposição do “eu” ao outro: “eu” admiro, gosto e me identifico com o “outro”, mas em algum momento eu me afirmo diante dele, impondo minha presença, marcando meu território.

Esse fato pode evidenciar que na tradução pode haver “discursos ocultos” na relação da alteridade. A esses discursos ocultos, que escondem a intencionalidade do autor, não se pode ter acesso direto, visto que são intangíveis, mas é possível sentir seus efeitos no discurso pela análise de sua forma de produção.

Isso amplia os conceitos sobre a tradução e o que é traduzir. O “eu” do tradutor também se traduz por meio de palavras e se dissipa por toda a estrutura do discurso por ele elaborado.

Sendo assim, uma obra, depois de traduzida, passaria a situar-se em um contexto sócio-cultural distinto de seu precedente, uma vez que traz em sua nova composição matizes culturais de outras esferas.

Além disso, o tradutor acrescenta à obra sua própria interpretação, já que o significado de um texto só emerge e se cria a partir desta, sempre provisória e temporal, com base na ideologia, em padrões éticos e morais e circunstâncias históricas.

A leitura que o tradutor faz do texto é concernente com o que sua interpretação lhe permite vislumbrar, mesmo que se tenha a intenção de enfocar somente aos significados “originais” do texto.

No entanto, em se tratando de itens culturais específicos, essa interpretação seria necessária para tentar entender o contexto no qual o elemento se encontra inserido, mas não seria por si só suficiente para “reconhecer” ou “identificar” um termo culturalmente marcado. Seria necessário que o tradutor tivesse uma “vivência” com a cultura para poder lidar com o termo.

Por esse prisma, a tradução deve ser pensada não somente como um ato linguístico, mas como o imbricamento deste com a cultura e o mundo antropológico e etnográfico da comunidade a qual traduz.

Para uma apreensão mais efetiva desse conceito, é necessário entender a cultura como um todo complexo e composto tanto de elementos materiais (objetos, arte, instrumentos) como de manifestações culturais (práticas e concepções religiosas, a dança, entre outros) e de pessoas, comportamentos, emoções.

Nessa perspectiva, entendemos a cultura como a forma em que elementos materiais e não-materiais são colocados em seus grupos peculiares, e a maneira como as pessoas exteriorizam suas emoções, pensamentos e valores por meio do comportamento, seus acordos sociais e as diversas formas de lidar com circunstâncias diversas.

O que diferencia uma cultura de outra é basicamente o modo como os sujeitos atuam, se comportam e reagem a situações variadas. Objetos, gestos, palavras e valores fazem parte do universo cultural geral, mas o significado que cada grupo social atribui a esses elementos é o que vai caracterizar e segmentar os distintos eventos culturais produzidos ao longo da existência humana.

De um modo particular, a pessoa pode apreender o significado de uma palavra diferente do significado usual dentro de sua comunidade linguística, de acordo com a formação que recebeu e sua vivência no contexto histórico-social.

Assim, é possível que, ao traduzir um texto, o tradutor deixe de usar uma palavra "comum" de fácil compreensão e use uma que ele considera adequada, de seu repertório "particular", que pode soar estranho ao leitor, mas para o tradutor, aquele significado é válido. O inverso também pode ocorrer, com o autor da obra. Isso tornaria ainda mais melindrosa a questão da interpretação do texto.

A diferença entre o que foi escrito pelo autor e o que foi traduzido pelo tradutor é o que da visibilidade ao ato tradutório. O texto fonte e o texto traduzido se revelam na relação da alteridade pela diferença.

Cada língua, cada cultura tem seus signos, códigos próprios e um léxico peculiar, que são expressos em uma obra pelo seu autor, mediados pela sua visão pessoal de mundo, suas experiências e seus valores. Na tradução, além desses elementos, estarão presentes também os elementos próprios do tradutor. Isso vai gerar uma fusão entre os signos da cultura fonte e da cultura da comunidade para a qual se traduz, pois o tradutor, ao ler a obra, a interpreta segundo seus próprios signos, sua visão pessoal de mundo, suas experiências profissionais e pessoais. A obra traduzida tem assim uma diversidade de vozes que podem colocar em questionamento qual é o contexto cultural

que se insere a obra traduzida, pois ela provém de uma comunidade particular, com toda uma especificidade cultural. E depois de traduzida, a obra pertence a qual comunidade? À comunidade para a qual foi traduzida? A uma comunidade "universal"? Os membros da comunidade da obra traduzida se "reconheceriam" dentro da comunidade linguística da tradução?

Para responder a tais indagações, faz-se necessário estudar a relação da tradução com a alteridade considerando a tradução como função especializada da literatura – assim como a literatura é função especializada da linguagem, com a necessidade de dar resposta a outras indagações: a obra traduzida continua sendo obra literária? A tradução é literatura? Para serem respondidas, essas indagações teriam que figurar numa pesquisa de âmbito maior, fora dos limites desse trabalho.

O que é possível antecipar é que a obra fonte da tradução ficaria situada no limite de seu próprio espaço e o espaço do outro, que seria o outro tradutor, comunidade, cultura, história, sociedade. Esse limite se configura no "entre-lugar" da tradução literária, um espaço híbrido povoado por elementos presentes nas obras envolvidas.

Uma vez que Jorge Amado passou por uma inversão de papéis, de autor a tradutor de obra regionalista, ele próprio foi o "eu" e o "outro" em sua atuação. Pensando nisso, cabe elencar algumas considerações sobre seu desempenho nessa atividade tradutória.

A atuação do Amado autor difere da do Amado tradutor principalmente porque em suas próprias obras a) usa uma linguagem popular, longe do academicismo tradicional, b) contempla a linguagem oral e expressões regionais, c) não usa vocabulários ou glossários para aclarar termos regionais, enquanto como tradutor a)

usa uma linguagem mais “acadêmica” no texto traduzido, às vezes valendo-se de termos pouco correntes no vernáculo português; b) usa glossários e notas para aclarar o significado de termos regionais; c) elimina quase toda a linguagem oral; d) insere expressões populares específicas do contexto brasileiro; e) “melhora”, “conserta” a maneira rústica da fala popular dos personagens.

Mas, a atuação do Amado autor e tradutor coincide no fato de ele manter um narrador-observador onipresente no texto traduzido, com uma atuação expressiva, recorrendo, às vezes, para isso, ao acréscimo de frases e circunlóquios que não figuram no texto de origem, a modo de explicação de fatos e acontecimentos, bem parecido com o que aparece em suas obras. Também procura manter, por meio de interferências pessoais no texto, o imaginário libidinoso e o humor característicos de seus romances. A narrativa é construída de forma estrutural, linear. Há a presença de metáforas, muito presentes também em suas obras, que no texto de Gallegos nascem, muitas vezes, da substituição de frases correntes por metáforas de vários tipos.

Nesse sentido, o modo “amadiano” de traduzir esta obra invoca a metáfora digestiva do Manifesto Antropófago proposto por Oswald de Andrade (1928), por ser possível dizer que Amado toma o texto de Gallegos, faz sua deglutição, mescla elementos do “eu” com elementos do “outro”, elimina os que não o interessam, aproveita os que julga significativos e recria, segundo a perspectiva de Haroldo de Campos, um texto novo, sendo, às vezes, o “outro”, ele mesmo.

4.3. Contribuições da Tradução para a Literatura Nacional

Traduzir, para quê?

Erwin Theodor [36]

Com base na pergunta acima, vamos tecer algumas considerações sobre o ato de traduzir. Antes, porém, formulamos outra questão: traduzir, o quê? A resposta vai depender do foco, do olhar. Se for um olhar "intralinguístico", a prática da tradução é inerente e constante a todo o ser humano, visto que, respeitados os limites cognoscitivos de cada pessoa, estamos o tempo todo traduzindo: gestos, palavras, expressões, intenções, elementos semióticos e, conscientemente, ou não, traduzimos nosso próprio pensamento em palavras, na medida em que o formulamos, organizamos e damos significado a ele em forma de expressões linguísticas. Assim, "todos falamos múltiplos idiomas, ou pelo menos nos utilizamos de níveis de fala bem diversos, porque convivemos em vários segmentos sociais, cujas formas expressivas aprendemos a conhecer e utilizar ao longo de nossa existência." (THEODOR, 1982, prefácio, X).

No entanto, se nos referirmos a uma tradução "extralinguística", aquela que se produz fora do nosso contexto linguístico, a resposta é mais ampla, mais complexa.

Quando nos deparamos com um texto oral ou escrito, produzido em uma língua distinta, não conseguimos desmembrar o signo linguístico, na perspectiva de Saussure - o significante como parte concreta do signo, como sons ou letras, e perceptível através dos sentidos; e o significado, ideia formada, a imagem que se tem em mente - e, muito menos, entender suas significações mais abstratas.

[36] No prefácio da obra: A Tradução da Grande Obra Literária. São Paulo: Álamo, 1982.

Contudo, se a tradução fosse pensada unicamente pela perspectiva saussuriana, considerando que, de acordo com essa concepção, signo é tudo aquilo que está no lugar de outra coisa, a tradução de um texto de uma língua para outra seria fácil. Bastaria elaborar listas de palavras da LO e da LT e depois associá-las, obtendo, assim, o texto traduzido. Entretanto, como assinala o próprio Saussure, "o signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica". Ou seja, para Saussure, a palavra é também um signo, uma vez que consta de uma imagem acústica e um conceito, sendo este não propriamente a coisa designada, mas a imagem mental dela. (SAUSSURE, 1995).

Na visão de Jakobson, “para o lingüista como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo.” (1985, p. 64).

Por essa perspectiva, seria possível pensar em uma “tradução conceitual” quando não for possível uma “tradução lexical”? Jakobson assinala que “no nível da tradução *interlingual*, não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras” (1985, p. 65).

Em se tratando de linguagem oral, é possível entender parte dela auxiliando-se da linguagem não-verbal – gestos, sinais e expressões corporais – limitado esse entendimento à coincidência de significados convencionais, estabelecidos entre as línguas envolvidas. A “tradução” da parte não-verbal da mensagem, neste caso, estará condicionada também ao conhecimento da cultura da LO.

Mas, como os elementos não-verbais algumas vezes são insuficientes para passar todo o conteúdo da mensagem, faz-se imprescindível estabelecer uma tradução da linguagem verbal. A partir daí surgem as implicações, propriamente ditas, do ato de traduzir, pela perspectiva interlingual, nos parâmetros estabelecidos por Jakobson.

Pela perspectiva *intralingual*, a tradução pode ser entendida e analisada, segundo o esquema de comunicação, estabelecido por Jakobson (1985):

	Contexto	
Emissor	Mensagem	Receptor
	Contato	
	Código	

Assim, podemos considerar o emissor como o autor do texto da LO, pois este é o produtor da mensagem, que está dirigida a um receptor, que pode ser um leitor comum, ou, neste caso, o tradutor. A comunicação deve ser efetiva entre estes dois elementos para que a mensagem possa ser realmente recebida e compreendida pelo receptor. Para isso, seria necessário que ambos estivessem dentro do mesmo contexto, pois precisam conhecer os referentes situacionais, e estabelecer um efetivo contato, através de um canal de comunicação, que seria o texto e devem utilizar um mesmo código (conjunto estruturado de signos).

Pela perspectiva *interlingual*, a tradução poderia cumprir o mesmo esquema comunicacional de Jakobson, com a diferença do código, que seria, obviamente, distinto para autor e tradutor. Para ambos, a elaboração do texto exige competência lexical e gramatical, por ser uma atividade intelectual. No entanto, para o tradutor, o desafio de produzir o texto traduzido é maior, pois, por sua própria condição de "estrangeiro" a explorar o texto da LO, seu conhecimento sobre ela estaria sempre

limitado em relação ao léxico, às estruturas gramaticais e ao seu universo amplo e variado. Além disso, a complexa rede de inter-relações subjacentes ao ato de traduzir acentua os problemas tradutórios quando o *corpus* contém muitos elementos culturais, o que requer do tradutor habilidades que transcendam o conhecimento meramente linguístico, como o conhecimento do léxico, da morfologia ou da sintaxe das línguas em questão.

No entanto, há de considerar-se que a escolha das estratégias de tradução tem características predominantemente individuais e essas "escolhas, posicionamentos e fatores que presidem a tarefa da tradução vinculam-se ao contexto em que essas traduções são elaboradas" (BATALHA, 2000, p. 48). Esse contexto pode estar relacionado a uma época, a fatores históricos e sociais, e a determinadas formas literárias, que, juntos, dão forma à literatura nacional.

Considerando que muitas obras traduzidas servem de inspiração a muitos escritores e proporciona ao leitor adentrar um universo linguístico-cultural distinto e variado, a tradução pode contribuir para o desenvolvimento de literaturas nacionais. Isso tem ocorrido em várias épocas e em muitos lugares. A título de exemplo, citamos que

> o Romantismo europeu foi marcado por uma série de traduções que permearam e enriqueceram as literaturas de todo o continente. A tradução de Shakespeare, um verdadeiro fenômeno europeu, é um exemplo notável. [...] Uma investigação dessas traduções e dos seus autores revela o complexo processo de tradução / mediação que aproximou realidades lingüísticas, literárias e culturais tão distantes quanto a Renascença elisabetana e o Romantismo continental. (DELISLE e WOODWORTH [37], 1998, p. 87).

Outro exemplo a considerar é o que nos oferece Batalha (2000, p. 50):

[37] Estes autores desenvolveram uma pesquisa sobre os aportes da tradução para o desenvolvimento das literaturas nacionais, e nela destacam a importância da atividade tradutória, desde os primórdios, para a disseminação do conhecimento, a transmissão de valores culturais e a difusão das religiões.

> Graças às traduções de Macbeth, por Deschamps, e de More de Venise, por Alfred de Vigny, que introduziram novas formas que rompiam com o verso alexandrino do teatro clássico francês, o teatro romântico pôde se impor na França, na primeira metade do século XIX, com sua nova estética e novos cânones dramáticos.

Dessa forma, o gênero literário do teatro foi redescoberto e ganhou força expressiva também pela participação efetiva dos tradutores, que proporcionaram não somente o acesso aos conteúdos dos textos traduzidos, mas também o conhecimento de elementos culturais e uma nova forma de caracterização do gênero. Assim, como assinala Delisle e Woodworth (1998, p. 87), "Traduzir não é apenas transferir textos completos para outra língua; sua verdadeira função consiste em transmitir processos estilísticos, novas formas poéticas, modelos e métodos narrativos, até mesmo critérios de verdade e beleza."

A tradução, na verdade, proporciona um diálogo entre as culturas envolvidas, um diálogo no contexto da alteridade em que cada parte toma consciência de si e de suas particularidades lingüísticas e culturais por meio da observação e do contato com a outra. E o tradutor é partícipe nesse processo em que se recebe, aceita-se, ou não, a cultura alheia. A forma como o tradutor organiza o texto traduzido e sua estruturação linguística, bem como a maneira com que o tradutor consegue lidar com certas convenções culturais e estratégias discursivas, pode influenciar o acolhimento do texto.

Isso implica considerar também as condições de recepção do texto traduzido dentro de um contexto histórico-social. Essas condições dizem respeito a vários níveis que ocorrem no texto, conforme assinalados por Wolfgang Iser (2002, p.107):

1. Extratextualmente:

a. Entre o autor e o mundo em que ele intervém.

b. Entre o texto e um mundo extratextual, assim como entre o texto e outros textos.

2. Intratextualmente:

a. Entre os itens selecionados a partir de sistemas extratextuais.

b. Entre constelações semânticas construídas no texto.

3. Entre texto e leitor:

a. Entre as atitudes naturais do leitor e aquelas que se lhe exige adotar.

b. Entre o que é denotado pelo mundo repetido no texto e o que essa denotação – agora a servir como um análogo que guia – pretende transgredir.

Em relação ao nível 1.a, é necessário que o tradutor conheça bem o autor da obra a ser traduzida. Aliás, “todo teórico que se preza, em matéria de arte e técnica de tradução, insiste na recomendação de que nunca se comece a traduzir sem um prévio conhecimento de toda a obra e uma sólida informação sobre o autor.” (CAMPOS, 1982, p. 35).

O nível 1.b refere-se à relação que o texto mantém com o contexto histórico-social em que foi produzido, uma vez que a tradução também está sujeita a estruturas discursivas que organizam o conhecimento de uma época ou um momento dado (CARBONELL i CORTÉS, p. 66), e suas relações com outros textos que podem ter servido de inspiração ou referência para sua composição. No caso de Gallegos, o conflito ideológico entre “civilização” e “barbárie”, pretendido por ele em *Doña Bárbara*,

remete à conhecida teoria de Sarmiento, ainda que com algumas restrições de significado.

Em relação a Jorge Amado, é latente sua inspiração em obras com as quais mantinha afinidades estéticas e ideológicas. Em *Navegação de Cabotagem* (1992, p. 183), ele declara que após a escrita de *Ruy Barbosa número 2*, dedicou-se à leitura de

> livros de sucesso naquele então: A Bagaceira, de Zé Américo, Menino de Engenho, de Zé Lins, Judeus sem Dinheiro, de Mike Gold, Passageiros de Terceira, de Kurt Klaber, a Torrente de Ferro, de Serafomovith, A Derrota, de Fadeev, A Cavalaria Vermelha, de Babel, - a fase inicial da literatura soviética possuía uma aura romântica, era ardente e vigorosa, ainda livre e criadora. Lendo a Bagaceira virei escritor brasileiro, lendo os russos, o alemão e o judeu norte-americano desejei ser romancista proletário.

Portanto, no processo tradutório estão imbricados no texto fonte muitos outros textos, ocultos, ou não, que fazem com que a tradução de determinada obra seja um processo singular. O tradutor, assim, não estaria diante apenas de um texto, mas de vários; teria de, obrigatoriamente, lidar com um mosaico de concepções e visões político-ideológicas e literárias que formam um corpo textual aparentemente homogêneo, mas que, na verdade, está composto por uma multiplicidade de elementos.

O nível 2.a está relacionado, então, com um determinado recorte que se faz do conteúdo extratextual, o que se configura no interior do texto fonte. Esse “recorte” determina, ou revela, muitas concepções ideológicas do autor.

O nível 2.b, que se refere a um vasto universo de construções semânticas no texto, está relacionado com as estratégias de tradução adotadas pelo tradutor.

O nível 3.a implica a relação entre texto e leitor, este entendido aqui como tradutor, que se diferencia do leitor “comum”. As “atitudes naturais” do leitor, neste nível, referem-se às atitudes básicas adotadas pelo leitor “comum”, como a leitura

atenta e as tentativas de compreensão a partir das inferências estabelecidas por meio da decifração cognoscitiva dos signos.

O nível 3.b refere-se à capacidade de inferência do tradutor, à sua habilidade de ler as entrelinhas, de lidar com expressões denotativas, principalmente com as metáforas.

A linguagem metafórica está presente na maioria dos textos literários e tem se convertido em um desafio para o tradutor. Há de considerar-se que algumas traduções literais da metáfora nem sempre representam uma interpretação "adequada" do tradutor. Às vezes, mesmo sendo possível encontrar na língua meta uma sequência de palavras que juntas possibilitem a tradução, ao traduzir o contexto no qual se insere a metáfora é possível perceber que o tradutor não captou o "sentido" desta. Esse fato pode estar relacionado a peculiaridades culturais, e neste caso, a tradução não pode ser literal. Observe-se um exemplo: ao referir-se a um homem que subia as escadarias do sobradão do Pelourinho na obra *Suor*, o narrador relata que outros homens, ao observá-lo comentavam: "o defunto era mais gordo. Boiava dentro da roupa" (AMADO, 1935, p. 133). O tradutor traduziu para o espanhol a primeira frase literalmente: "El difunto era más gordo", mas omitiu a segunda informação, talvez por falta de interpretação, e, por isso, parece que essa parte do texto carece de significação efetiva. Observe-se o fragmento [38]:

> *"Un hombre entró. Se destacaba su barba muy crecida.*
>
> - *El difunto era más gordo.*
>
> *Se recostó sobre el mostrador y pidió:*
>
> - *Un pan de doscientos reales.*

[38] Este fragmento de tradução refere-se à obra Sudor (1985, p. 136). Madrid: Alianza Editorial. Trad. Estela dos Santos.

Como é possível observar, a expressão metafórica parece “destoar” do texto traduzido. Para o leitor ou ouvinte brasileiro, essa metáfora soaria como “usual”, familiar, já que é comum dizer que “o defunto era mais gordo” para referir-se a uma pessoa que está usando uma roupa com número maior do que parece propício, o que sinaliza que a mesma não é sua, mas para um estrangeiro, poderia parecer-lhe completamente sem sentido.

No entanto, é preciso lembrar que o processo de entendimento do texto é feito por um sujeito-tradutor que, posteriormente, procederá à tradução a partir dos resultados desse processo, que estará mediado por uma enorme carga cognoscitiva. Dessa forma, o tradutor transmite ao leitor um texto que engloba não somente as visões do autor, mas também as visões subjetivas do tradutor.

Isso quer dizer que a leitura feita pelo leitor da obra traduzida estaria “orientada” em três direções, segundo: a) as concepções do autor da obra; b) as concepções do tradutor; c) as concepções do próprio leitor, que emanam e afloram no ato da leitura. O resultado dessas combinações é um novo texto, formulado por cada leitor, de maneira singular. Assim, a unicidade da obra traduzida só poderia ser considerada dentro do contexto da coletividade, pois, se considerada individualmente, estaria condicionada à competência interpretativa de cada leitor quanto aos aspectos objetivos (estruturas lingüísticas, sintáticas e semânticas) e subjetivos (conhecimento de mundo, interesse pelo assunto e elementos cognitivos). Quanto a essa relação do leitor com o tradutor, podemos considerar que:

> No início de todo intercâmbio lingüístico – em qualquer língua, entre duas línguas, ou entre dois ou mais sistemas de signos – há um leitor, ou um “receptor”, que inevitavelmente se apropria do significado do outro e o traduz para o seu próprio “idioma”,

> para aquilo que o constitui também enquanto linguagem. Da mesma forma, será o "outro" para aquele que com ele embarca nesse jogo de "fazer sentido": dois estrangeiros, dois outros, dois tradutores que jamais recuperam a "essência" do significado um do outro, mas que se comunicam – se traduzem – apenas e exclusivamente no espaço mútuo em que estabelecem que o diferente e o diferido pode *estar* semelhante e presente. (CAMACHO, 1992, p. 73).

Assim, os caminhos do leitor e do tradutor se cruzam no contexto da obra, tendo este um papel importante de "mediar" o encontro do leitor com o autor, por meio da "naturalização" do texto, pelo fato de torná-lo acessível, vernacular, fluente. De outra forma, o "encontro" do leitor com o autor em língua original poderia provocar um estranhamento ainda maior entre culturas, épocas, e regiões diferentes, por causa da diferença linguística.

É preciso considerar também que a relação de alteridade entre obra-tradutor-leitor, muitas vezes, pode perpassar alguns limites e tomar uma dimensão maior e alcançar, em alguns casos, o âmbito da assimilação ou, até mesmo, da transculturação[39]. Citamos como exemplo de assimilação o fato de Pierre Verger ter ido à Bahia e lá desenvolvido vários estudos "porque leu a tradução francesa de Jubiabá, ou seja Bahia de Tous les Saints." (AMADO, 1992, p. 98) (sic). A esse respeito, Amado ainda acrescenta que:

> Pierre Verger, aristocrata francês, Fatumbi na África negra, no reino de Oyó, Ojuobá na Bahia, Verger estudou e revelou os laços umbilicais que ligam África e Brasil: o tráfico dos escravos, a saga dos orixás, os ritos afros e os ritos brasileiros dos candomblés, semelhanças e diferenças a ciência das folhas e da adivinhação, o mistério e a mistura. (AMADO, 1992, p. 97)

[39] Transculturação como definida por ORTIZ, Fernando (2002, p. 260): é o processo pelo qual se adquire uma cultura distinta, implicando a perda ou desapego da cultura precedente, constituindo-se uma nova formação cultural, com matizes da cultura adquirida e da precedente.

Verger chegou à Bahia na década de 1940 e dedicou sua vida ao estudo da relação histórico-social entre a Bahia e a África. Realizou um extenso e importante trabalho etnológico que retratou o povo, seus costumes e, principalmente, as religiões afro-brasileiras. Por seu intenso trabalho, recebeu o título de Doutor em Etnologia pela Universidade de Paris, Sorbonne.

Verger se impressionou tanto com a Bahia que se incorporou a rituais baianos, iniciou-se no Candomblé e exerceu seus rituais a ponto de receber um título de Babalaô.

Sua contribuição para a etnologia da Bahia é enormemente reconhecida, e seu acervo fotográfico, de valor inestimável, conta com mais de 60 mil negativos e é uma importante referência para a Fotoetnografia do Brasil. Além disso, Verger deixou um legado de dezenas de documentos, como artigos e livros sobre a cultura baiana, que estão agora catalogados e expostos pela Fundação Pierre Verger, que é, na verdade, um museu, edificado no Pelorinho, na cidade de Salvador, na Bahia. Atuou como professor na Universidade Federal da Bahia e continuou estudando e documentando sobre a cultura afro-baiana até sua morte em Salvador, aos 94 anos.

Como exemplo de transculturação, citamos o argentino Hector Julio Paride Bernabó, mais conhecido como Carybé, que também após ler “Jubiabá em tradução argentina, embarcou para a Bahia.” (AMADO, 1992, p. 98). No final da década de 1930 foi para Salvador, e fixou-se definitivamente na Bahia na década de 1950. Sete anos mais tarde, naturalizou-se brasileiro. Aqui, em terras brasileiras, recebeu outro “nome”, na verdade, um apelido, que é o nome de um peixe, dos muitos que povoam as doces e tíbias águas do mar da Bahia. Carybé apaixonou-se pela Bahia e “adquiriu” uma baianidade que lhe permitiu recriar a Bahia inteira:

> de suas mãos nasceram as mulatas, os pescadores de xareu, as iaôs, os ekedes, os capoeiristas [...], na gravura, na aguada, no desenho, no óleo, e os orixás talhados na madeira estão no Museu do Negro, paridos no trato da goiva e do macete. Carybé amigou-se com a Bahia e a fecundou. (AMADO, 1992, p. 98)

Suas obras contemplam pinturas, desenhos, esculturas e talhas que refletem o cotidiano na Bahia. Talhou rituais e orixás, e seus trabalhos, destacaram-se pela criação de murais, expostos em São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Montreal, Buenos Aires e Nova York. Também ilustrou obras literárias renomadas, como Macunaíma, de Mário de Andrade, Os Funerais da Mamãe Grande, de García Márquez, O sumiço da santa, de Jorge Amado e muitas outras.

Carybé foi frequentador assíduo dos terreiros de Candomblé e incorporou-se à Bahia de forma enfática. Faleceu em 1997, no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, de enfarte.

Enfatizamos aqui que a trajetória de Verger e Carybé foi, de início, motivada pela tradução de *Jubiabá*, conforme depoimento de Jorge Amado e, com esses exemplos, é possível verificar a influência que uma tradução pode ter sobre o leitor, alentando seus sonhos, descobrindo suas aspirações mais veladas, proporcionando estabelecer sua suposta, possível e provisória referência identitária. Isso ocorre também porque a obra e o leitor atuam um sobre o outro, em conjunto com autor e o tradutor. E nesse jogo de "influências", o leitor influencia a "permanência", a consolidação da obra como instituição literária, e esta, por sua vez, alimenta esse círculo, influenciando a comunidade de leitores, que se alimentam dessa influência e realimentam esse ciclo.

Essa relação entre autor-obra-tradutor-leitor é tão importante que podemos conhecer e avaliar uma época por meio das obras e línguas que são selecionas para

para serem traduzidas e incorporadas a um determinado patrimônio cultural. (BATALHA, 2000).

Nesse sentido, a tradução também ocupa um lugar relevante na disseminação da cultura relativa à língua para a qual se traduz. Uma vez que a cultura é um sistema que está sempre passando por alguma mudança, a tradução é um influente veículo difusor dos conteúdos culturais de uma comunidade a outra e, às vezes, o ponto de contato entre as comunidades é tão significativo que signos, traços e tradições culturais migram de uma para outra, dando nova significação a valores estabelecidos ou assimilando outros.

Esse contato também proporciona a mobilidade das fronteiras culturais, dissolvendo características absolutamente centralizadas para um universo mais compartilhado. É possível perceber isso também no campo da linguagem.

Mesmo não sendo possível afirmar que a incorporação de algumas palavras no léxico de uma língua seja fruto apenas do trabalho do tradutor, é possível vislumbrar uma contribuição significativa deste. Nas palavras de García Yebra, "o tradutor pode contribuir para que sua língua seja mais hospitaleira, facilitando assim o enriquecimento de seu caudal léxico" [40] (1989, p. 100). Como exemplo, muitos empréstimos linguísticos utilizados como procedimento de tradução estão atualmente incorporados no léxico espanhol, como se pode comprovar em uma consulta aos dicionários abaixo relacionados:

[40] El traductor puede contribuir a que su lengua sea más 'hospitalaria', facilitando así el enriquecimiento de su caudal léxico.

Diccionario Salamanca de la Lengua Española (1996):

- *Cachaza*: aguardiente de melaza de caña.
- *Samba:* música y baile brasileños, parecidos a la rumba pero de ritmo más rápido.
- *Saudade*: literario: nostalgia, añoranza o morriña.

Diccionario Maria Moliner de Uso del Español (1998)

- *Cachaza*: aguardiente de caña.
- *Samba*: canción y danza originales de Brasil, muy extendida en América de Sur y también en Europa.
- *Saudade*: palabra portuguesa que significa "añoranza" que tiene algún uso en España.

Diccionario de la Lengua Española Real Academia (1992).

- *Cachaza*: aguardiente de melaza de caña.
- *Samba*: Danza popular brasileña, de influencia africana, cantada, […]. Música con que se acompaña esta danza.
- *Saudade*: (del port. Saudade). Soledad, nostalgia, añoranza.

Assim, podemos considerar, como Paulo Britto (1996, p. 47), que a tradução "sempre amplia e renova a língua de chegada, introduzindo nela no mínimo um léxico novo, mas também inovações formais, prosódicas, até mesmo sintáticas". Por esta perspectiva, a tradução tem sempre um caráter dialógico, polifônico, mediada pela relação de alteridade de todos os envolvidos na produção-tradução-recriação de uma obra literária.

A relação de alteridade de Jorge Amado com *Doña Bárbara* fez com que ele saísse em busca de editor que pudesse transformar os originais de sua tradução em livro. Esse fato suscita um questionamento se a tradução dessa obra e a "ronda pelas Américas" podem ter contribuído para a divulgação da cultura e da literatura Hispano-americana no Brasil.

Amado propunha que também fossem traduzidas, além da obra de Gallegos, as obras *Huasipungo* e *En las Calles*, de Jorge Icaza, *Canal Zona*, de Aguilera Malta, *La Vorágine*, de Diego Rivera, e *El Caballo y su Sombra*, de Enrique Amorim. No entanto, os editores brasileiros continuavam negando publicação de obras de autores latino-americanos, conforme declaração de Amado: "Inutilmente bati às portas de todos os mais importantes editores brasileiros da época e de todos eles ouvi a mesma recusa obstinada: autores da América Latina, não! Segundo eles, não havia público para tais romancistas. (1974).

Mesmo com todas essas negativas, Jorge Amado não desiste do seu intento. Continuou buscando e, por fim, encontrou

> só uma pequena editora do Paraná que se interessou pelo assunto, publicou a tradução de *Dona Bárbara* e mandou traduzir alguns outros títulos por mim recomendados, tentando uma coleção – a primeira – de escritores dos países vizinhos. [...] vale a pena recordar e louvar o esforço naquele então único da Editora Guaíra, dirigida pelo jurista De Plácido e Silva. (1974).

Esta coleção a que Amado se refere é a Estante Americana, que apresentava o pensamento continental, segundo Leilah Bufrem (1995, p.71) e

> reunia romances de autores estrangeiros da América. Seu primeiro título editado foi **Doña Bárbara**, de Rômulo GALLEGOS, romancista que presidiu a Venezuela, eleito pelo povo em 1947. Jorge AMADO foi o responsável pelo prefácio e tradução do romance, trabalhado por seu autor como o escultor que martela perfis de titãs em blocos inteiriços de pedra. Foi considerado um grande romance, um desses estudos sérios de que vem

> enriquecendo felizmente a literatura da América. O segundo romance da coleção foi Huasipungo, de Jorge ICAZA, traduzido por De Plácido e Silva, ambientado nos rincões dos Andes equatoriais, cuja grandeza contrasta com a insignificância do índio em sua tentativa de manter sua pequena propriedade contra os interesses daqueles que pretendiam garantir latifúndios para seus grandes empreendimentos. O romance fez história [...] Também fazem parte da coleção: **O cavalo e a sombra dele**, de Enrique AMORIM, escritor do Uruguai, com tradução de Raul VIANA; **Royal Circo**, do argentino Leônidas BARLETTA, traduzido por DE PLÁCIDO E SILVA, obra sobre a vida aventureira e boêmia dos artistas e do circo, mostrando características do povo e costumes da Argentina; **Prometeo**, de Humberto SALVADOR, traduzido por Francisco RAITANI, e **As Montanheiras**, de Oliveira LAVIÉ, traduzido por Juventino GARCÍA. (sic). Bufrem (1995, p.72) (grifos da autora)

A editora Guaíra nasceu no final na década de 1930, em Curitiba, era pouco conhecida, e foi uma iniciativa pioneira de Oscar Joseph de Plácido e Silva, seu fundador, no sentido de "superar o ilhamento cultural caracterizado pela incomunicabilidade da região em relação às manifestações nacionais na área da cultura" (BUFREM, 1995, p. 69). No entanto, naquela época,

> além das dificuldades de ordem sócio-política a repercutir no ramo editorial, o público leitor não era suficientemente amplo para estimular grandes tiragens. Os lucros eram considerados pouco compensadores e, em certos casos, impediam a pura subsistência. E se a ausência de condições ideais ao crescimento do mercado editorial era comum ao Brasil de então, nas regiões menos desenvolvidas, fora do eixo Rio-São Paulo, a prática editorial era muito mais penosa: maiores óbices à divulgação e comercialização fora do Estado e inexpressivos índices de compradores locais. (BUFREM, 1995, p. 70).

Sendo essa a situação editorial da época, Bufrem (1995) faz um questionamento: Como uma editora pequena [a Guaíra], sem tradição no ramo, situada na pacata Curitiba, conseguiu despontar fora do hegemônico eixo Rio-São Paulo? Sobre esta questão, ela mesma afirma que a Editora Guaíra transcendeu fronteiras e ganhou reputação nacional "graças a títulos como *Esperança*, de André Malraux, *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos (traduzido por Jorge Amado) [...]". (BUFREM, 1995, p. 71). Essas afirmações foram corroboradas por Lawrence Hallewell, na ilustríssima obra *O livro no Brasil: sua história* (1995, p. 521).

Em uma entrevista concedida a Mercedes G. do Prado, pesquisadora que estava desenvolvendo uma pesquisa sobre a Editora Guaíra, como trabalho de conclusão do Curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Paraná, Juril Carnascialli, filha do fundador da Guaíra, De Plácido e Silva, afirma que, após o contato da Editora com Jorge Amado, a venda dos livros era boa, "vendia-se muito bem, em todas as livrarias do Brasil. Ele [seu pai] tinha representantes em todas as capitais do Brasil." (1993, p. 13).

Tomando como base estas informações, podemos inferir que, se a Guaíra distribuía livros para todo o Brasil, os livros de mais êxito, como os citados, chegaram a um público vasto e variado. A respeito do êxito dos livros publicados pela Guaíra, Samuel Guimarães da Costa, jornalista, em entrevista concedida a Mercedes G. do Prado, faz a seguinte observação:

> Como editor, ele [De Plácido e Silva] começou a atrair escritores até de fora do Paraná, como do Rio de Janeiro e autores que estavam se lançando, figuras novas, da nova geração da época, que tinham mais dificuldades de encontrar editor e aqui encontravam receptividade. Ele teve iniciativa até de tradução de autores latino-americanos, alguns muito importantes como Rômulo Gallegos, e outros que também estavam surgindo e que depois se tornaram até Prêmio Nobel. Quero dizer que eram figuras que ele estava escolhendo certo, porque se revelaram depois nomes importantíssimos de literatura latino-americana. (1993, p. 14).

Após esses feitos, Jorge Amado passa mais de um ano na Argentina e no Uruguai, entre 1941 e 1942, época em que, segundo ele, teve oportunidade de ampliar seu conhecimento e sua admiração pelos escritores das diversas literaturas de língua espanhola das Américas. (AMADO, 1974).

Ao retornar ao Brasil, Jorge Amado diz encontrar, por parte dos editores nacionais, “a mesma resistência aos autores dos países da América Latina” e recorda-se de haver planejado, em 1953, por encomenda de um editor paulista

> uma coleção de romances estrangeiros, com 24 romancistas, quatro deles de países da América Latina: o haitiano Jacques Roumain, extraordinário autor de Gouverneurs de la Rosée [...], Miguel Ángel Asturias, o argentino Alfredo Varela (El Río Oscuro) e o venezuelano Miguel Otero Silva. O editor aprovou os 20 outros ficcionistas e recusou os quatro de nosso continente. (1974).

Entretanto, Amado não desanimou ante mais esta negativa e, com sua obstinação, conseguiu colocar o livro de Roumain em coleção de romances estrangeiros que ele organizou e dirigiu para pequena editora do Rio. A esse respeito, Jorge Amado declara que: “Os livros de Miguel Angel Asturias (que alguns anos depois obteria o Prêmio Nobel) finalmente começaram a ser traduzidos e publicados devido, sobretudo, ao esforço e à paciência de Antonieta Dias de Moraes. Miguel Otero Silva e Alfredo Varela creio que continuam inéditos em português. (1974).

Em 1974, no artigo: “Rómulo Gallegos, há algo de comum entre os romancistas da América?”, Amado afirma que a situação em relação à receptividade de obras de autores latino-americanos por parte dos editores mudou, e que

> os autores de língua espanhola das Américas começam a obter a merecida audiência no Brasil. O romance Cem Anos de Solidão de Gabriel Garcia Marques obteve êxito sensacional. Fizeram igualmente amplo sucesso os romances de Miguel Angel Asturias, Cortazar, Vargas Llosa e outros começaram a conquistar público, já os editores não torcem o nariz quando se lhes propõe autores dessa importante faixa da novelística contemporânea. (sic). (1974).

No entanto, Jorge Amado acredita que o sucesso brasileiro dessas obras de deve, em parte, ao seu sucesso europeu, uma vez que, a Europa “descobriu de repente

o que em geral se denominava de literatura latino-americana. Boquiabertos, os críticos europeus [...] enchem as colunas dos jornais com referências a realismo mágico, literatura de sangue jovem, etc.” (1974).

Acreditamos também que talvez esse sucesso se deva *somente* em parte ao sucesso europeu, pois muitos leitores brasileiros, mesmo ouvindo considerações positivas por parte da crítica especializada, não teriam sido capazes de apreciar de forma efetiva tais obras, devido à limitação imposta pela leitura em língua estrangeira. Não fosse o esforço de tradutores como Jorge Amado, que se preocupou em facilitar o acesso à literatura hispânica, por meio de edições em português, talvez esse sucesso não teria tamanha dimensão.

Sobre a questão da leitura por meio de traduções, Paulo Rónai assinala que

> Só uma pequena fração de leitores são capazes de ler no original as grandes obras universais; os demais, forçosamente, devem lê-las em tradução. Uma estatística das leituras do leitor médio acusaria sem dúvida 50 por cento ou mais de livros traduzidos [...]. (1987, p. 31).

Compartilhando o pensamento de Rónai, partimos do pressuposto que as obras sugeridas por Jorge Amado para edição ganhariam uma repercussão mais expressiva no Brasil estando em língua portuguesa. Assim, procedemos uma tarefa de verificação de onde estariam algumas dessas obras, qual a data de sua publicação e qual a editora responsável, para tentar esboçar uma possível dimensão alcançada por elas aqui no País. Adotamos também como critério de seleção as obras publicadas dentro do período compreendido entre 1938 e 1974, que se refere ao início do período em que Jorge Amado declara ter buscado tradutor para *Doña Bárbara* e a publicação do artigo

escrito por Jorge Amado no Jornal do Brasil, já citado, em que faz referência ao sucesso dessas obras.

A respeito do lugar de referência – onde seria necessário buscar essas obras, onde elas "precisariam" estar para justificar uma possível dimensão significativa, foi tomado como parâmetro o fato de que a movimentação literária estava centrada em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas e que, segundo Hallewell (1985), "as editoras do Rio respondiam por 79% dos títulos de literatura produzidos entre 1973 e 1976, e 66% dos exemplares" e as de São Paulo "19% dos títulos e 34% dos exemplares". Além disso, incluímos a busca no Espírito Santo, porque "Os Estados do Rio de Janeiro e do Espírito Santo são comumente agrupados para fins estatísticos" (Hallewell, 1985, p. 522) e que à época, devido às dificuldades de transporte marítimo para a distribuição das obras, as editoras passaram a usar o transporte de veículos, que incluía a rota Vitória à Paraíba, segundo Hallewell, acima citado.

Mas, onde exatamente deveríamos buscar essas obras? Onde encontrar dados que pudessem indicar o alcance delas?

Para tentar responder essas indagações, fizemos uma busca nas bibliotecas principais das universidades federais das cidades referidas, ou seja, UFRJ, USP, UFMG, UFES, bem como na Biblioteca Nacional, pela abrangência e referência de seu acervo. Buscamos nesses locais as obras já citadas por Jorge Amado em epígrafes anteriores, quais sejam: *Huasipungo* e *En las Calles*, de Jorge Icaza, *Canal Zona*, de Aguilera Malta, *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, e *El Caballo y su Sombra*, de Enrique Amorim, *Cem Anos de Solidão,* de Gabriel García Márquez, *El Río Oscuro,* de Alfredo Varela, e alguns romances de Miguel Ángel Asturias, Julio Cortazar, Vargas Llosa, Miguel Otero Silva. Estes últimos, como os nomes de suas obras não foram

citados por Jorge Amado, adotamos um critério de selecionar as obras publicadas até o ano 1974.

AUTOR: Rómulo Gallegos

OBRA	ANO DE PUBLICAÇÃO	EDITORA / LOCAL	LUGAR DE REFERÊNCIA
Dona Bárbara (1929)	[1948]	Guaíra / Curitiba	Biblioteca Nacional / USP
Dona Bárbara	1974	Record / Rio de Janeiro	Biblioteca Nacional / UFRJ
Dona Bárbara	1974	Record / Rio de Janeiro	UFES

AUTOR: Jorge Icaza

OBRA	ANO DE PUBLICAÇÃO	EDITORA / LOCAL	LUGAR DE REFERÊNCIA
Huasipungo (1934)	1968	Ed-nova / Rio de Janeiro	UFRJ
Huasipungo	1941 - Estante americana; 2	Guaíra / Curitiba	UFRJ

AUTOR: Enrique Amorim

OBRA	ANO DE PUBLICAÇÃO	EDITORA / LOCAL	LUGAR DE REFERÊNCIA
O Cavalo e a sombra dele	--	Guaíra	UFRJ

AUTOR: Miguel Ángel Asturias

OBRA	ANO DE PUBLICAÇÃO	EDITORA / LOCAL	LUGAR DE REFERÊNCIA
O Senhor Presidente	1967 / 1972 / 1974 (7ª Ed)*	Brasiliense / São Paulo	Biblioteca Nacional / UFRJ*

(1946)			
O Senhor Presidente (1946)	1974 (7 ed)	Editora São Paulo	UFMG
Vento Forte (1950)	1971	Brasiliense / São Paulo	Biblioteca Nacional / UFES / UFMG
O Senhor Presidente – Trad. Antonieta Dias de Moraes	1973	Opera Mundi / Rio de Janeiro	Biblioteca Nacional / UFES
O Papa Verde (1957)	1973	Brasiliense / São Paulo	UFMG / UFRJ

AUTOR: Mario Vargas Llosa

Batismo de fogo (La ciudad y los perros) (1963)	1963 (3 ed)	Nova Fronteira / Rio de Janeiro	UFMG
Conversa na catedral (1969)	1969	Editora São Paulo	UFMG
A casa verde (1966)	1971	Sabiá / Rio de Janeiro	UFMG
Pantaleão e as visitadoras (1973)	1973 (4ª Ed.)	Nova Fronteira / Rio de Janeiro	UFRJ

AUTOR: Gabriel García Márquez

OBRA	ANO DE PUBLICAÇÃO	EDITORA / LOCAL	LUGAR DE REFERÊNCIA
Os Funerais da Mamãe Grande (1962)	1962 (5 ed)*	Record / Rio de Janeiro	UFRJ / USP /UFES*
Cem anos de	1973 (15 ed)	José Olympio /	UFMG

Solidão (1967)		Rio de Janeiro	
Cem anos de Solidão (1967)	1972 (13 ed)	Sabiá / Rio de Janeiro	UFMG
Cem anos de Solidão	1967 (36 ed)*	Record / Rio de Janeiro	UFES* / USP
Ninguém escreve ao coronel (1961)	1968 (2ed)* / 1969	Sabiá / Rio de Janeiro	UFES* / USP
Ninguém escreve ao coronel	1968 (11 ed)	Record / Rio de Janeiro	UFRJ
Cem anos de Solidão	1970 (10 ed)	Sabiá / Rio de Janeiro	UFRJ
O enterro do diabo (1955)	1970	Sabiá / Rio de Janeiro	UFMG / USP
Relato de um náufrago (1970)	1970	Record / Rio de Janeiro	UFRJ
O Veneno da Madrugada –	1970	Sabiá / Rio de Janeiro	USP
Cem anos de Solidão	1972	Sabiá / Rio de Janeiro	UFMG
A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada (1972)	1972 (2 ed) 1972 (9 ed)*	Record / Rio de Janeiro (3 ed)	UFRJ / USP*
Cem anos de Solidão	1973	José Olympio / Rio de Janeiro	Biblioteca Nacional / UFMG
Olhos de Cão Azul (1973)	1974 (8 ed)*	Record / Rio de Janeiro	UFRJ / UFES* /USP
O Veneno da Madrugada – ilustrações de Carybé (La mala	1974 (6 ed)*	Record / Rio de Janeiro	UFRJ / USP /UFES

hora) (1961)			
Cem anos de Solidão	1974 (6 ed)	Record / Rio de Janeiro	USP

AUTOR: Miguel Otero Silva

OBRA	ANO DE PUBLICAÇÃO	EDITORA / LOCAL	LUGAR DE REFERÊNCIA
Casas Mortas (1955)	1970	Brasiliense / São Paulo	Biblioteca Nacional / UFMG

AUTOR: Julio Cortázar

OBRA	ANO DE PUBLICAÇÃO	EDITORA / LOCAL	LUGAR DE REFERÊNCIA
Os Prêmios (1960)	1970	Civilização Brasileira / Rio de Janeiro	Biblioteca Nacional
O jogo da amarelinha (1963)	1970	Civilização Brasileira / Rio de Janeiro	UFRJ
Os Prêmios	1972 (2 ed)	Civilização Brasileira / Rio de Janeiro	UFRJ
Todos os fogos o fogo (1966)	1972	Civilização Brasileira / Rio de Janeiro	UFRJ
Final do jogo (1956)	1971 / 1972 (2 ed)	Expressão e Cultura / Rio de Janeiro	USP
Prosa do observatório (1972)	1972	Editora Perspectiva S.A / São Paulo	USP
Histórias de	1973 (2 ed)*	Civilização	Biblioteca

Cronópios e de famas (1962)		Brasileira / Rio de Janeiro	Nacional / UFES*
62 Modelo para Armar (1968)	1973	Civilização Brasileira / Rio de Janeiro	UFRJ / UFES

As obras que foram sugeridas para publicação por Jorge Amado logo após a "ronda", editadas, em português, pela Guaíra, encontram-se: *Dona Bárbara* na Biblioteca Nacional e na USP, *O cavalo e a sombra dele* e *Huasipungo* na UFRJ, sendo reeditadas, esta 27 anos depois pela Ed-nova e essa 26 anos depois pela Editora Record. Nessas bibliotecas encontram-se também as mesmas obras originalmente em espanhol.

É preciso considerar que mais de dez anos após a publicação das referidas obras os editores ainda resistiam a publicar obras de autores latino-americanos, conforme declara Amado. É possível perceber, por isso, uma lacuna na quantidade de edições entre as décadas de 1940 e 1960, sendo que nesta última começa a haver uma publicação massiva de obras que culminará na década de 1970. A respeito dessa resistência ainda no ano de 1953, Amado refere-se apenas que, algum tempo após ele organizou e dirigiu para uma pequena editora no Rio os livros de Miguel Ángel Asturias, Cortazar, Vargas Llosa e outros, que começaram a ser traduzidos e publicados, sem definir quanto tempo e qual essa editora.

As referidas obras foram publicadas por pelo menos cinco editoras do Rio, a saber: Opera Mundi, Nova Fronteira, Sabiá, Civilização Brasileira e Expressão e Cultura. Com praticamente todas elas Jorge Amado mantinha algum vínculo, senão profissional, de amizade com seus proprietários. A Sabiá foi criada em 1966 por

Fernando Sabino e Rubem Braga, este último trabalhou com Amado no Revista Diretrizes, e em 1938 muda-se para São Paulo, onde reside com Rubem Braga. Uma das mais importantes publicações da Sabiá foi *Cem anos de solidão*, de García Márquez, em 1968 e que "se tornaria o primeiro grande sucesso da literatura hispano-americana do país". (PAIXÃO, 1996, p. 137). *A Civilização Brasileira* foi fundada em 1932, e tinha uma proposta de aliar tradição e pensamento crítico com publicações de clássicos da sociologia, como Karl Marx e Antonio Gramsci. Mas, a radicalização da ditadura militar de 1968 impediu que a editora continuasse nessa direção e, então, começou a publicar obras literárias de autores importantes como Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Fernando Sabino, Jorge Amado e José Lins do Rego. Além disso, a editora, na pessoa de Ênio Silveira, foi "responsável por colocar o país em sintonia com o exterior, tanto em termos de literatura como no campo das idéias" e foi a primeira a publicar as obras de Julio Cortazar. (VEJA on-line, 04/02/1998).

A Editora Nova Fronteira foi fundada por Carlos Lacerda, em 1965, e abrigou em seu catálogo obras de renomados autores nacionais e estrangeiros e variados estilos literários. Seu fundador participou do grupo da Aliança Nacional Libertadora (ANL), organização fundada em 1935 com o caráter de "frente popular", cujo programa, baseado na mobilização das massas, propunha a luta contra o integralismo, o imperialismo e o latifúndio, grupo do qual fazia parte Jorge Amado [41].

Com exceção da *Editora Civilização Brasileira*, as editoras que mais publicaram as obras de autores hispano-americanos foram as duas com que Jorge Amado mantinha uma estreita relação: A José Olympio e a Record.

---

[41] Informações do site da Editora Record http://www.record.com.br/quemsomos.asp?editora=4

A Livraria José Olympio Editora foi fundada por José Olympio Pereira Filho, em 1931, na cidade de São Paulo e foi responsável pela publicação de livros marcantes na história do País, como Macunaíma, de Mário de Andrade, e as obras completas de Gilberto Freyre, José de Alencar, José Lins do Rego, Manuel Bandeira e Guimarães Rosa.

Uma vez que era o Rio de Janeiro de Janeiro o ponto de referência dos intelectuais e artistas da época, A José Olympio mudou-se para o Rio, em 1934 e abriu uma livraria que se tornou

> o ponto de encontro no centro da cidade para escritores e artistas de todos os matizes de opinião progressista, um verdadeiro clube onde as pessoas se encontravam, conversavam, deixavam recados, até mesmo usavam como endereço para correspondência. (Hallewell, 1985, p. 364)

A editora e a livraria passaram a ser chamadas pelos mais íntimos de “Casa”, ou seja, a casa de livros da Rua do Ouvidor, 110, no Centro do Rio de Janeiro. Nessa época, Jorge Amado assumiu o cargo de gerente de publicidade da José Olympio. Em 1935, a Editora lança *Jubiabá* e *Mar Morto*, e, em 1937, *Capitães da Areia*. A obra *Jubiabá* foi a obra de mais êxito lançada pela Editora, depois de *Bangüê*, e isso fez com que o editor de animasse a “empreender a reedição de todos os romances anteriores de Jorge Amado, sob o título coletivo de ‘Romances da Bahia’. (Hallewell, 1985, p. 358). Mas, a José Olympio também investiu na publicação de obras estrangeiras, cujas traduções eram feitas por escritores profissionais, o que, além de assegurar a estes uma renda suplementar, asseguravam ao editor que os textos estariam bem escritos, que os trabalhos seriam feitos com cuidado e correção, uma vez que o tradutor precisava zelar por sua própria reputação como escritor.

Uma das razões para esse interesse pela publicações de obras estrangeiras está no fato de que, na década de 1940, a guerra desviou a atenção do público dos acontecimentos nacionais, colocados em evidência na década de 1930, e as dificuldades de transporte marítimo "estimularam a José Olympio e as demais editoras a publicar versões em português de obras que, em condições normais, teriam sido importadas em suas edições originais." Outro fato importante a considerar é que no período de acirramento da ditadura do Estado Novo, entre 1939 e 1942, "nada do próprio Jorge Amado podia de modo algum ser publicado." (Hallewell, 1985, p. 374). Sendo assim, é possível que Amado propusesse a edição de obras que "falassem" por ele, que expressassem seu pensamento, suas concepções ideológicas.

É interessante registrar que a José Olympio tinha filiais em São Paulo, Curitiba, Brasília, Belo Horizonte, Recife, Salvador e Porto Alegre, o que proporcioria a chegada das obras editadas por ela a muitas regiões e cidades do País, o que também pode ter contribuido para o acesso do leitor às obras estrangeiras publicadas pela Editora e, na época, as obras sugeridas por Amado para tradução.

A respeito dessas obras, José M. Pereira (2008, 91), declara que

> O baiano [Jorge Amado, em 1934] trabalha na José Olympio escrevendo *releases* e depois na parte editorial propriamente dita, tendo *influenciado* na publicação de *O conde e o passarinho*, primeiro livro de Rubem Braga, e no lançamento de autores latino-americanos, como o uruguaio Enrique Amorim, o equatoriano Jorge Icaza, o peruano Ciro Alegría e o venezuelano Rómulo Gallegos (de quem traduziu o romance Dona Bárbara). (grifo nosso).

No entanto, em 1938, Amado deixa a José Olympio, e, em 1940, passa a confiar a publicação de seus livros à Martins Editora, de São Paulo. Esta foi fundada por José de Barros Martins, em 1937 e no início era uma livraria que vendia livros nacionais e importados. Com a Segunda Guerra, em 1939, a importação de livros se tonou inviável

e José Martins tentou uma saída para continuar no mercado de livros: transformou-se em editor. Sua livraria passou então a chamar-se Livraria Martins Editora.

A Editora tinha em seu quadro de colaboradores escritores e tradutores de renome, radicados na Universidade de São Paulo, inaugurada em 1934. Mas, nomes como Mário de Andrade, Roger Bastide, Antônio Cândido e Nelson Werneck Sodré nem sempre eram bem aceitos pelo governo ditatorial da época e, por isso, a Martins Editora fazia com que o governo estivesse, em relação a ela, sempre alerta.

O lançamento do *ABC de Castro Alves*, de Jorge Amado, em 1941 teve uma repercursão negativa com o governo, e o livro foi apreendido. No entanto, o editor não se conformou com a situação e apelou à censura que liberasse o livro, tentativa que obteve sucesso. Por causa disso, Jorge Amado, para expressar sua gratidão, "cedeu os direitos de quase todas as suas obras, que vieram a ser publicadas pela Martins durante 32 anos. No entanto, a Editora não conseguiu superar a recessão causada pela crise nos anos 1970 e, em 1974, seu fundador decidiu liquidar a empresa, transferindo para a Editora Record seus melhores contratos, como os de Jorge Amado e Graciliano Ramos." (PAIXÃO, 1996, p. 114).

A Editora Record recebeu Jorge Amado com tamanho entusiasmo, que inovou o lançamento de sua primeira obra com o timbre da Editora. Nos conta Paixão (1996, p. 144) que:

> As famosas praias da zona Sul carioca foram surpreendidas, no verão de 1977, por um simpático bimotor colorido, que arrastava de um lado para outro uma faixa diferente. Ela anunciava o lançamento de *Tieta do agreste*, de Jorge Amado, num lance de *marketing* inusitado para a época. De fato, a campanha publicitária em torno da nova obra do campeão nacional de vendas de livros não se comparava a nenhuma outra da história editorial no país.

De fato, Tieta foi um sucesso editorial. Até 1981, já tinha vendido 500 mil exemplares.

Considerando que “os intelectuais brasileiros não desconheciam a literatura hispano-americana no original [...], porém, praticamente nada dessa literatura jamais fora traduzido”, acreditamos que as traduções tiveram um papel importante na divulgação das obras referidas. A editora Sabiá foi uma das primeiras a publicar obras literárias traduzidas, e sua iniciativa foi quase pioneira entre as editoras do trecho Rio-São Paulo e seu êxito com a publicação em português de *Cien años de soledad* incentivou outros editores (Hallewell, 1985, p. 388). A esse respeito, acrescenta o mesmo autor que:

> No início de 1969, a Brasiliense publicara *O senhor presidente*, do prêmio Nobel Miguel Ángel Asturias, [...] e a Edi-Nova tinha planos de traduzir diversos autores mexicanos e equatorianos. Em 1970, a Civilização Brasileira, a Expressão e Cultura, a Globo e a Artenova já haviam todas entrado nesse campo. Naturalmente, nesse tempo do grande *boom* do romance hispano-americano, todas essas publicações eram de ficção, embora, logo depois, a Difel publicasse o poeta chileno Neruda. (HALLEWELL, 1985, p. 388).

É necessário considerar que as constantes reedições das referidas obras indicam seu sucesso com o público. Em 1974, *O senhor presidente* já estava na 7ª edição de duas editoras: a Brasiliense e a São Paulo. Fato interessante é que muitas obras, como *Batismo de fogo* (*La ciudad y los perros*), de Vargas Llosa, assim como *Cem anos de solidão*, de García Márquez, foram traduzidas no mesmo ano da edição do original, fato inédito para a época, quando geralmente a tradução de uma obra, principalmente para o português, só era feita muitos anos depois do lançamento da obra original. Este é o caso de *Dona Bárbara*, traduzida ao português 26 anos após a publicação em espanhol. Não somente impressiona este fato, mas também o de que a

publicação de *Batismo de fogo* pela Nova Fronteira, em 1963, alcançou a 3ª edição; *Pantaleão e as visitadoras*, publicada também pela Nova Fronteira, estava na 4ª edição em 1973, mesmo ano de sua publicação original.

Otros dados também impressionam: *Cem anos de Solidão* estava, pela Editora Record, em 1967, na 36ª edição e na José Olympio, em 1973, na 15ª edição; também pela Sabiá, em 1972, estava na 13ª edição. Não somente nestas, mas em muitas outras obras mostradas no quadro sinóptico em páginas anteriores, é possível verificar as constantes reedições a que foram submetidas por suas respectivas editoras.

Na época dessas intensas edições de obras de autores latino-americanos, Jorge Amado já tinha estabelecido com muitos deles intensa amizade, o que pode ter influenciado, de certa forma, essa constante acolhida pelas editoras. Vejamos:

Amado participou, em Santiago, do Congresso Continental de Cultura, junto com Pablo Neruda. Em 1966, Amado recebe Pablo Neruda na Bahia. Ele veio para a cerimônia de inauguração, em São Paulo, do monumento em memória de García Lorca. Neruda escreve posteriormente uma carta contando sobre essa experiência e como Jorge Amado o recepcionou e o ajudou.

Em 1970, Jorge Amado conheceu Gabriel García Márquez em um encontro de escritores de América Latina, em Frankfurt e também manteve contato expressivo com Mário Vargas Llosa, quando este planeja escrever a saga de Canudos, que vai gerar o romance *La Guerra del Fin del Mundo*. Vargas Llosa vem ao Brasil em julho de 1979 para levar a cabo seu plano, e Amado lhe dá acesso a todas as vias para que ele realize seu intento. O próprio Vargas Llosa enviou um exemplar do livro a Amado para que ele emitisse sua opinião, que foi assim expressada: “Aquilo que nós brasileiros não arriscamos fazer, o peruano o fez com maestria, por fim, se escreveu o romance de

Antonio Conselheiro, a saga sertaneja de Canudos ganhou dimensão universal". (AMADO, 1992, p. 393).

Jorge Amado manteve contato também com Miguel Otero Silva, poeta e romancista venezuelano, diretor do diário "El Nacional", um dos maiores de Caracas, no Congresso Mundial da Paz em Paris, em 1949. Otero era jornalista, mas depois de alguns anos se dedicou à produção literária. Em 1955 publicou a obra *Casas Muertas*, que lhe rendeu o Prêmio Nacional de Literatura e o Prêmio Aristides Rojas.

Jorge também escreveu um texto sobre Julio Cortázar que foi publicado em um livro chamado "Nosotros te queremos, Julio", do escritor Thomas Borge, em 1985. Logo depois, Jorge Amado recebe carta de Cortázar informando que gostou do texto, e agradece.

Amado, junto com Cortazar, participou de um programa de televisão, na Alemanha, "denunciando os regimes militares em nossas pátrias da América Latina, os governos da tortura, monstruosidade e vergonha de argentinos e brasileiros." (AMADO, 1992, pp. 15 e 17).

Jorge também se declara amigo de Juan Carlos Onetti e faz menção em "Navegação de Cabotagem" (1992, p. 587) ao Prêmio das Literaturas Latinas que este recebera em 1990.

Amado também conheceu o poeta espanhol Rafael Alberti, que fazia parte de um grupo artístico que incluiu Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez e Jorge Guillén, e manteve laços estreitos com Pablo Picasso e Salvador Dali. Alberti também foi membro do Partido Comunista Espanhol.

Todos esses laços estabelecidos com esses autores latino-americanos perduraram durante décadas. Em *Navegação de Cabotagem* (1992), Jorge Amado

relembra, entre outros, seu reencontro com Enrique Amorim no Congresso Mundial de Intelectuais pela Paz, em Wroclaw, Polônia (p. 186) e com Rafael Alberti na Semana do Autor, em Madrid (p. 486).

Assim, em uma época em que ler livros hispano-americanos no Brasil era hábito de poucos, Jorge Amado, com sua sensibilidade para apoiar e divulgar parte da intelectualidade hispano-americana, ajudou a lançar e divulgar talentos que se popularizam entre o público leitor brasileiro.

5 CONCLUSÃO

A viagem de Jorge Amado pela América Hispânica despertou nele a vontade de divulgar obras de autores latino-americanos em solo brasileiro. Essa vontade se ampliou a partir da tradução de *Doña Bárbara*, que deu início a uma trajetória de insistentes intentos, por parte do tradutor, de divulgar em terras brasileiras obras de autores latino-americanos.

Mas, o que teria motivado essa "ronda" pela América Hispânica? Não poderíamos apresentar nossas palavras conclusivas sem antes tentar responder esta pergunta.

À época da "ronda" as artes brasileiras, principalmente a literária, estavam ainda sob a influência francesa, que já tinha influenciado a Europa, e, aqui, caiu no gosto dos homens de letras, literatos, sábios e também das mulheres, e ajudou a compor nossa formação social e cultural da época.

Enquanto isso, na América Latina, já começava a despontar o processo de busca de uma identificação por meio das artes, o que também acendia uma luta contra o imperialismo norte-americano e suas múltiplas conseqüências sociais.

Essa busca impulsionou uma renovação na arte literária, principalmente na narrativa, quando então se abandona a temática universalista influenciada por modelos

europeus e começa uma busca por uma arte que pudesse refletir, de forma mais autêntica, a essência americana.

O momento histórico evidenciava uma problemática que envolvia os temas clássicos do pensamento latino-americano, como o desenvolvimento das forças sociais, a luta contra os arranjos políticos e as produções culturais de raízes européias. Esses temas estavam presentes em grande parte da produção intelectual, não só na literária, mas também na pintura, no teatro, no cinema e na música, em todos os países da América Latina. O contexto político, desfavorável às classes sociais populares, despertou e proporcionou o surgimento de uma literatura de denúncia, de obras de ficção baseadas na realidade social de então.

No Brasil, buscava-se algo muito parecido: a partir da busca por uma identidade brasileira, surge a idéia da valorização de elementos nacionais na literatura. Dessa nova tendência à literatura nacionalista surgiu o regionalismo, que buscava situar a realidade sócio-cultural de determinadas regiões no campo da ficção literária.

À medida que a cultura brasileira avançava e se ampliava, alargava-se também o nível de consciência pela valorização do nacional e, mais especificamente, do telúrico, do regional, proporcionando terreno fértil para o florescimento da literatura regionalista.

Por essa perspectiva, é pertinente tentar responder uma pergunta formulada pelo próprio Jorge Amado: há algo de comum entre os romancistas da América?

A busca pela essência brasileira implica desviar o olhar dos países europeus e enfocar nossas próprias raízes, assim como a busca pela essência americana implica um retorno a suas raízes históricas e sócio-culturais. Por essa perspectiva, é possível dar uma resposta afirmativa à pergunta, resguardando-se o fato de que, no retorno às nossas raízes, vai-se encontrar uma formação luso-afro-indígena, enquanto os outros

países da América Latina têm uma formação indo-hispânica; essa diferença vai orientar, de forma distinta, as produções literárias desses escritores, mas seus propósitos literários fazem com que haja uma integração entre eles.

Talvez essa luta de Amado pelo reconhecimento e pelo valor da literatura latino-americana em solo brasileiro seja a maior manifestação de alteridade estabelecida por ele com uma América da qual ele queria também fazer parte. É a tentativa de se fazer notar, de mostrar que ele também fazia parte de um conjunto de escritores que lutavam pelos mesmos ideais políticos e intelectuais de uma América que estava, de certa forma, esquecida e desprivilegiada em termos artísticos em relação às outras.

Ao percorrermos vários caminhos para tentar comprovar nossa hipótese, estudando as peculiaridades do regionalismo literário, no Brasil e nos países da América Hispânica, fazendo um retorno às correntes literárias na América Latina, que propunham uma renovação literária, revisitando conceitos sobre as vanguardas européias e latino-americanas e sobre o Modernismo no Brasil e a Semana de Arte Moderna, até desembocar no regionalismo, ao analisar o percurso de Amado em sua "ronda", ao analisar os procedimentos tradutórios utilizados na tradução de *Doña Bárbara*, tivemos a oportunidade de refletir o quão imensa é a América Latina, não no sentido territorial mais estrito, mas imensa em seus ideais, em sua luta, em sua persistência para enfrentar obstáculos e vencer desafios.

A análise da tradução de *Doña Bárbara* também proporcionou estabelecer algumas considerações sobre a atuação de Jorge Amado como autor de obra regionalista e como tradutor. As coincidências e discrepâncias temáticas, e em relação aos procedimentos tradutórios e composicionais dos textos em seus dois modos de

atuar, revelaram que a atividade tradutória pode ser mediada e influenciada pelos aspectos culturais da língua de origem, principalmente pela experiência da alteridade.

Ademais, todos os autores latino-americanos aqui mencionados, inclusive os brasileiros, considerados nessa perspectiva da literatura continental, americana, contribuíram para a formação sócio-cultural da América Latina, contribuição essa também atribuída a Jorge Amado, na medida em que ele lutou pela dimensão continental de *nossas* literaturas, ajudando a ultrapassar as barreiras linguísticas em prol do acesso às ideias, aos elementos culturais, às composições ficcionais fecundas de encantamento e emoção.

Ao traduzir *Doña Bárbara* e sugerir esses vários autores para edição, Amado abriu caminhos para que muitos leitores brasileiros tivessem acesso a outros mundos, a outros universos, a outras culturas, que pudessem eles também estabelecer suas próprias relações de alteridade, que se reconhecessem, que reforçassem suas identidades, que se vissem pelo espelho do Outro, o que poderia não ter sido possível sem as traduções. E, uma vez abertos esses caminhos, os leitores, ao darem uma resposta positiva quanto à receptividade dessas obras, reforçam a ideia de que há indícios ponderáveis da contribuição de Jorge Amado para a divulgação e valorização de obras latino-americanas em terras brasileiras.

A relação de alteridade estabelecida no início por meio da literatura ultrapassa o âmbito literário, de reconhecimento e admiração pelas obras e seus autores, e vai para um âmbito pessoal, pois Jorge Amado passa a considerar alguns deles como verdadeiros amigos. A essa altura, as obras desses autores já ganhavam uma dimensão considerável no Brasil, encantavam editores e já tinham conquistado um grande público. Por isso, é possível considerar que essas obras não foram traduzidas

apenas para a língua portuguesa, mas para a literatura brasileira, à medida que passaram a fazer parte do conjunto de obras literárias de uma época em que figuravam com uma proposta e um pensamento comum.

Na verdade, a “ronda” se iniciou em 1937, mas não se findou com a volta de Amado ao Brasil em 1938. Ela continuou por muitos anos, por décadas, diríamos que continuou até os últimos dias de Amado por aqui, pois as lembranças e os efeitos da “ronda” continuaram a acompanhá-lo. Jorge Amado continuou amando esses autores e suas obras, falava deles com muito entusiasmo, fortaleceu com eles uma amizade de toda uma vida; de alguns se tornou confrade, de outros, compadre, rendeu-lhes homenagens e por eles foi homenageado; foi anfitrião, foi hóspede, acolheu e foi acolhido; amou e foi *Amado*.

REFERÊNCIAS

a) De Jorge Amado

(obras em português)

AMADO, Jorge. “Rómulo Gallegos, há algo de comum entre os romancistas da América?” In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1974.

_____. *Capitães da areia*. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *Mar morto*. 49. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *Suor*. 33. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Cacau*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro, Record, 1992.

_____. *Jubiabá*. 59. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *A ronda das Américas*. Salvador: Casa de Palavras, 2001.

(obras em espanhol)

AMADO, Jorge. *Cacao. La vida de los trabajadores en las fazendas y cacahuales del Brasil*. Trad. Héctor Miri. Buenos Aires, Editorial Claridad (s/d).

_____.*Jubiabá*. Trad. Raúl Navarro. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1959.

_____. Jubiabá. Trad. Basilio Losada. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt, 1970.

_____. *Sudor*. Trad. Estela dos Santos. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

_____. *Mar muerto*. Trad. Raúl Navarro. Madrid: Alianza Editorial,1990.

_____. *Cacao*. Trad. Estela dos Santos. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

_____. *Capitanes de la arena*. Trad. Estela dos Santos. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

b) Sobre Jorge Amado

ALVES, Ivia. A recepção crítica dos romances de Jorge Amado. In: *Colóquio Jorge Amado 70 anos de Jubiabá*. Salvador-BA: Casa de Palavras, 2006.

BASSANI, Sandra M. M. da S. *Aspectos Culturais no Processo Tradutório: Um estudo da Tradução de Obras de Jorge Amado*. Dissertação de Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas, apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2004.

DUARTE, Eduardo de A. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LUCAS, Rafael. A pedagogia do espaço no romance Amadiano. In: OLIVIERI-GODET; PENJON, Jacqueline (Org.). *Jorge Amado leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador-BA: Casa de Palavras, 2004.

GOMES, Álvaro C. (org). *Literatura comentada*: Jorge Amado. São Paulo: Abril Educação, 1981.

GUINSBURG, J. Jorge Amado. In: ROSENFELD, Anatol (org.). *Coleção Debates: Literatura, letras e leituras*. São Paulo: Ática, 1994.

MACHADO. Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SERRA, Ordep. O sagrado na obra de Jorge Amado: a cidade de todos os santos. In: *Bahia, a cidade de Jorge Amado*. Atas do Ciclo de Palestras a Bahia de Jorge Amado. Salvador-BA: Casa de Palavras, 2000.

TAVARES, Paulo. *O baiano Jorge Amado e sua obra*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

c) De e sobre Rómulo Gallegos

ALFREDO RODRÍGUEZ, Manuel. “Gallegos: clásico americano”. In: *Relectura de Rómulo Gallegos*. Tomo I e II. Caracas, Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.

COLMENARES DEL VALLE, Edgar. “Gallegos: El novelista novelado”. In: *Escritura VIII*. 15. Caracas, enero-junio, 1983.

DESSAU, A. “Realidad social, dimensión histórica y método artístico en Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos”. In: *Relectura de Rómulo Gallegos*. Tomo I e II. Caracas, Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.

FELDMAN, Zulema S. de. “Doña Bárbara: Consciencia americana como contexto social”. In: *Relectura de Rómulo Gallegos*. Tomo I e II. Caracas, Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.

GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara*. Espasa Calpe: España, 2001.

_____. *Dona Bárbara*. Trad. Jorge Amado. Rio de Janeiro: Record, 1974.

GONZÁLEZ BOIXO, José C. “Introducción”. In: GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara*. Espasa Calpe: España, 2001.

JUNIOR, Gonçalo. Por que amar Jorge? In: *Revista Pesquisa FAPESP*. Abril/2008. n. 46.

MARINONE DE BORRÁS, Mônica. *Escribir novelas, fundar naciones: Rómulo Gallegos y la experiencia venezolana.* Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 1999.
RODRÍGUES, Adolfo. "Los mitos del llano y el llanero y la obra de Rómulo Gallegos". In: *Relectura de Rómulo Gallegos*. Tomo I e II. Caracas, Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.

Obras Gerais:

ALMANAQUE ABRIL. *Quem é quem na história do Brasil*. São Paulo: Abril, 2000.

ALMEIDA, José. M. G. de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1987-1945)*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ALVES, Fábio, MAGALHÃES, Célia & PAGANO Adriana. *Traduzir com autonomia* – estratégias para o tradutor em formação. São Paulo: Contexto, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Manoel C. de. *O Nordeste e a questão regional*. São Paulo: Ática, 1993.

ALTAMIRANO, Carlos (org). *Términos críticos de sociologia de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

ÁNGEL VEGA, Miguel (org.). *Textos clásicos de teoría de la traducción.* Madrid: Cátedra, 1994.

ANTELO, Raúl. Textos à ronda. In: *A ronda das Américas*. Salvador: Casa de Palavras, 2001.

ARANTES, Augusto A. *O que é cultura popular*. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *Antologia de folclore e cultura popular nordestina*. São Paulo: Asa, 1995.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução:* a teoria na prática. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. (org.) *O signo desconstruído. Implicações para a tradução, a leitura e o ensino.* Campinas: Pontes, 1992.

AUBERT, Francis H. *As (in)fidelidades da Tradução:* servidões e autonomias do tradutor. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva. 2.ed. 2002.

AZENHA, João J. *Tradução técnica e condicionantes culturais*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1999.

BHABA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 3.ed. 2005.

BAKER, Mona. "Lingüística e estudos culturais: paradigmas complementares ou antagônicos nos estudos da tradução". In: MARTINS, Márcia A.P. (org.). *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini [et al.]. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BARBOSA, Heloisa G. *Procedimentos técnicos da tradução:* uma nova proposta. São Paulo: Pontes, 1990.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BASSNETT, Susan. *Translation studies*. London and New York: Routledge, 2002.

BATALHA, C. Maria. O lugar da tradução na formação da literatura brasileira. In: *Alea*: Estudos Neolatinos. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas – Faculdade de Letras UFRJ. V.2, n.2. Rio de Janeiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor". 2. ed. (rev.). Rio de Janeiro, Instituto de Letras/UERJ, s.d., pp. V-XII (*Cadernos do Mestrado*) (trad. Karlheinz e equipe).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *Literatura e resistência.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRITTO, H. Paulo. Entrevista a Cadernos de Tradução. In: *Cadernos de Tradução n.IV* – Núcleo de Tradução – NUT – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, 1996.

BUFREM, S. Leilah. A Editora Guaíra: contribuições ao debate. In: *História da literatura no palácio – 1890/1990 – Pré e pós-modernidade*. Curitiba: Umuarama Comunicações e Marketing, 1995.

CADERNOS de Literatura Brasileira nº 3 mar. *Jorge Amado*. Instituto Moreira Salles, 1997.

CALLADO, Antonio. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Trad. Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CAIRO, L. R. V. . Breves considerações sobre o instinto de americanidade da crítica literária romântica brasileira. In: CAIRO, L.R. e OLIVEIRA, A.M.D. de. (Org.). *América*: ensaios sobre memória e representação literária. 1ª. ed. Assis-SP: FCL-UNESP-Assis Publicações, 2007, v. 1.

CAMACHO, G. Roberto. Leitura: Aspectos sociais da compreensão. In: *ALFA* Revista de Lingüística – Universidade Estadual Paulista – UNESP. V. 36. São Paulo, 1992.

CAMPOS, Geir. A alma-boa de Setsuan. In: ROCHA, Daniel da S. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamo, 1982.

_____.*O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____*Vários escritos*. São Paulo: Das Cidades, 1995.

CARBONELLI i CORTÉS, Ovidi. *Traducir al otro*: Traducción, exotismo, poscolonialismo. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla: La Mancha, 1997.

CARDOSO, Z. A Questões de tradução*. Tradução e Comunicação.* 4. ed. São Paulo: Álamo, 1994.

CARNASCIALLI. Juril. *Editora Guaíra*: em busca de sua história. Entrevista a Mercedes G. Prado, 06/09/1993. mimeo.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

CASTELLO, José A. *A literatura brasileira: origens e unidade* – vol. I São Paulo: EDUSP, 1999.

CATELLI, Nora. Rastros de la lucha: Traducciones, versiones y menciones en la cultura argentina. In: *Punto de Vista. Revista de Cultura* (nº 64). Buenos Aires, 1999.

CATFORD, John C. *Uma teoria lingüística de tradução*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CESAR, Ana C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CLARET, Jacques. *A idéia e a forma:* problemática e dinâmica da linguagem. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

CHIAPPINI, Ligia. "Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. vol. 8, nº 15, 1995, pp. 153-159. online.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa*. Literatura e cultura latino-americanas. (org.) Mario J. Valdés. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CORACINI, Maria J. *A celebração do outro*: arquivo, memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2007.

CORRÊA, Alamir A. "Tradução e experiência estética do leitor". In: *Anais do VI Encontro Nacional de Tradutores*. MILTON, John & AUBERT, H. Francis. Fortaleza: Publicações FFLCH/USP, 1996.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. A literatura no Brasil. 6.ed. rev. atual. São Paulo: Global, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Sociedade e cultura no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

CRYSTAL, David. *Que é lingüística?* Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1976.

CULT - *Revista Brasileira de Literatura*. n. 50. Rio de Janeiro: Record, 2001.

DELISLE, Jean. & WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores através da história*. São Paulo: Ática, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Torres de babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

DUBOIS, Jean [et al]. *Dicionário de lingüística*. 6. ed. São Paulo: Porto, 1998.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA PUBLISHERS, Inc. *Enciclopedia Hispánica*. Madrid: 1991. v.14.

ENTREVISTAS do Le Monde. *O indivíduo*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Ática, 1989.

FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI*: o dicionário da língua portuguesa. 3.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

FREYRE, Gilberto. *Seleta para jovens*. 4. ed. Coleção Brasil Moço, literatura viva comentada. São Paulo: José Olympio, 1980.

_____. *Manifesto regionalista*. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

FROTA, Maria P. “Por uma redefinição de subjetividade nos estudos da tradução”. In: MARTINS, Márcia P. A. (org.). *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão*: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica*: cartografia do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7.ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: T. A. Queiroz 1995.
HOLANDA, Sérgio B. de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOUAISS *Dicionário da língua portuguesa*. Objetiva. Rio de Janeiro. 2001.

IANNI, Octavio. *A questão nacional na América Latina*. In: Estudos Avançados – SP. USP II (1): 5-40, jan–mar 1988.
ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Luis Costa Lima (coor. / trad.). 2.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

INSTITUTO Internacional de Literatura Iberoamericana. *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos, 1980. T. I e II.

JAKOBSON, Roman. "Aspectos lingüísticos da tradução". In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

JOZEF, Bella. *O espaço reconquistado uma releitura*: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

_____. *O romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *História da literatura hispano-americana*. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Francisco Alves Editora, 2005.

JOSET, Jacques. *A literatura hispano-americana*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dra. Dora Ferreira da Silva. 15. ed. Petrópolis: 2001.

JUNIOR, Benjamim A. & CAMPEDELLI, Samira Y. *Tempos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

JUNIOR, Manuel D. *Etnias e culturas no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980.

LAGES, Susana K. *Walter Benjamin*: *tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LAING, R.D. *O eu e os outros*: o relacionamento interpessoal. 6.ed. Trad. Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1986.

LEACH, Edmund. *Cultura e comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

LIMA, Luiz C. (org.). *A literatura e o leitor*: Textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. amp. São Paulo: Paz e Terra S.A., 2002.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LISCANO, Juan. *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas: Monte Ávila, 1980.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.

MARCARIAN, Eduardo S. In: *O papel da cultura nas ciências sociais*. Porto Alegre: Villa Martha, 1980.

MARTINS, Márcia P. A. (org.). *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

MARTINS, Wilson. *Pontos de vista: crítica literária (13)*. São Paulo: José Olympio, 1997.

MICHAELIS Moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *A criação literária.* Prosa I. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOLINER, Maria. *Diccionario de uso del español*. Madrid. Gredos, 1998. 2 v.

MONTELLO, Josué. Revisão do romance nordestino de 30. In: PORTELLA, Eduardo. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: UFC, 1983.

MONTENEGRO, P. Pedro. O romance de 30 no Nordeste. In: PORTELLA, Eduardo. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: UFC, 1983.
MOTA, Carlos G. *Ideologia da cultura brasileira* – 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2008.

MOUNIN, Georges. *Los problemas teóricos de la traducción*. Trad. Julio Lago Alonso. Madrid: Gredos, 1965.

NIDA, Eugene A. *Languaje structure and translation*. California: Stanford University Press, 1991.

ODGEN, C. K. & RICHARDS, I. A. *O significado de significado.* Um estudo da influência da linguagem sobre o pensamento e sobre a ciência do simbolismo. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

ORTIZ, Fernando. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco.* Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2002.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OTTONI, Paulo: *Tradução* – A prática da diferença. São Paulo: UNICAMP, 1998.

PAES, José P. *Tradução a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *O lugar do outro*. Ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PAIXÃO, Fernando. Momentos do livro no Brasil. São Paulo: Ática, 1996.

PEREIRA, M. José. *José Olympio: O editor e sua casa*. Rio de Janeiro. Sextante, 2008.

PEREIRA, Lúcia M. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)* – história da literatura brasileira. São Paulo: EDUSP, 1988.

PICCHIO, Luciana S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIERINI, Margarita. "La mirada y el discurso: la literatura de viajes". In: PIZARRO, Ana, (org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. Vol. 2: Emancipação do Discurso. São Paulo: Memorial, Editora da UNICAMP, 1994.

PIZARRO, Ana. (org.) *América Latina*: palavra, literatura e cultura. v.2: emancipação do discurso. São Paulo: UNICAMP, 1994.

_____. *América Latina*: palavra, literatura e cultura. v.3: Vanguarda e Modernidade. São Paulo: UNICAMP, 1995.

PORTELLA, Eduardo (et al). O romance de 30 no Nordeste. Fortaleza: UFC,1983.

PRATT, Mary L. *Os olhos do Império*: relatos de viagem e transculturação. São Paulo: EDUSC, 1999.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 3. ed. México: Siglo XXI, 1987.

_____. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Literatura e cultura na América Latina*. AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.) São Paulo: EDUSP, 2001.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 21. ed. Madrid: Espasa – Calpe, 1992. 2t.

REICHEL, Heloisa J. “Relatos de viagens como fonte histórica para estudo de conflitos étnicos na região platina (séc. XIX)”. In: VÉSCIO, E. Luis, SANTOS, B. Pedro (orgs.). *Literatura e história*: perspectivas e convergências. São Paulo: EDUSC, 1999.

REVISTA Letras nº8. *Tradução e identidade*. Álvaro Hattnher, 1994.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROBINSON, Douglas. *Construindo o tradutor*. Trad. Jussara Simões. São Paulo: EDUSC, 2002.
RODRIGUES, Cristina C. *Tradução e diferença*. São Paulo: UNESP, 2000.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Tradição e Renovação. *América Latina em sua literatura*. UNESCO – Editora Perspectiva: São Paulo, 1979.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 5 ed. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *A Tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SARMIENTO, Domingo F. *Viajes*. Madrid: ALLCA XX, 1997.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: polêmicas, manifestos e textos críticos. 2. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Mauricio. *Alteridade e Cidadania*. Disponível em http://www.evirt.com.br/colunistas/mauricio08.htm. Acesso em: 16 mai.2009.

SODRÉ, Nelson W. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1995.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, José Pinheiro de. Teorias da tradução: uma visão integrada. *Revista de Letras*, nº 20 – vol. 1 e 2 - jan./dez. – 1998.

SOUSA, Vilma. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.

STAM, Robert. *Bakhtin*. Da teoria literária à cultura de massa. Trd. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. O Narrador, a Viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TÁTI, Miércio. *Jorge Amado: Vida e obra.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1961.

TAVARES, Luís H. D. A função da arte é ser útil ao homem. In: *Jorge Amado* - Ensaios sobre o escritor. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982.

TELES, Gilberto M. *A crítica e o romance de 30 do Nordeste*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.

TERRACINI, Benvenuto. *Conflictos de lenguas y de cultura*. Buenos Aires: Imán, 1951.

THEODOR, Erwin. “Traduzir, para quê?" In: PORTINHO, Waldivia M. (org.). *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamo, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*: a questão do outro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

URBINA, Violeta. “Leer a Gallegos: ¿para qué?”. In: *Revista de Literatura Hispano-americana*. Universidad del Zulia – Facultad de Humanidades y Educación. nº 22-23. Venezuela, 1984.

URQUIETA, L. Pedro. El pensamiento vivo de Bello. In: *Atenea*. Ano XLII, tomo CLX, nº 410. Santiago: Editora Universitaria, 1965.

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. *Diccionario Salamanca de la lengua española*. Madrid: Santillana, 1996.

UNIVERSIDADE Federal da Bahia. *Jorge Amado*: Ensaios sobre o escritor. Salvador: Editora da UBA, 1982.

VEJA on-line, 04/02/1998: http://veja.abril.com.br/040298/p_082.html - acesso em 31/10/2009.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. In: *Revista Palavra.* Departamento de Letras PUC. Trad. Carolina Alfaro. Rio de Janeiro, 1995.

_____.*Escândalos da tradução*: por uma ética da diferença. Trad. Laureano Pelegrin e.t. São Paulo: EDUSC, 2002.

VLASSELAERS, Joris. In: *Fin de un siglo:* las fronteras de la cultura. Rosário: Homo Sapiens, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura:* Sociologia de la comunicación y del arte. Buenos Aires: Paidós, 1981.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis* – uma crônica da tradução no Brasil. São Paulo: Rocco, 2003.

YEBRA, Valentín G. *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos, 1989.

_____. *Teoría y práctica de la traducción*. v. 1 e 2. Madrid: Gredos, 1997.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo