



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Alice Soldan Rezende

A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água (1961) de Jorge Amado e suas traduções por Shelby (1965) e Boisvert (1961), a partir dos “métodos” de Schleiermacher

Florianópolis

2023

Alice Soldan Rezende

A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água (1961) de Jorge Amado e suas traduções por Shelby (1965) e Boisvert (1961), a partir dos “métodos” de Schleiermacher

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Processos de Retextualização.

Orientadora: Prof.^a Sheila Maria dos Santos,
Dr.^a

Florianópolis

2023

Rezende, Alice Soldan

A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água (1961) de Jorge Amado e suas traduções por Shelby (1965) e Boisvert (1961), a partir dos "métodos" de Schleiermacher / Alice Soldan Rezende ; orientadora, Sheila Maria dos Santos, 2023.

133 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Jorge Amado. 3. Schleiermacher. 4. Linguagem. I. Santos, Sheila Maria dos. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Alice Soldan Rezende

A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água (1961) de Jorge Amado e suas traduções por Shelby (1965) e Boisvert (1961), a partir dos “métodos” de Schleiermacher

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 13 de março de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Marie-Hélène Catherine Torres, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Daniela Mantarro Callipo, Dr.^a
Universidade Estadual Paulista

Prof. Markus Johannes Weininger, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof.^a Sheila Maria dos Santos Dr.^a
Orientadora

Florianópolis, 2023.

Dedico este trabalho ao meu querido avô, **Rod**.

Você me trouxe ao mundo das palavras

E com carinho me deu esse mundo

Hoje, juntos, não usamos palavras,

Mas seguro a sua mão quente

E percebo que a minha também está.

AGRADECIMENTOS

Conversando com minha amiga Beatriz Ribeiro, nos deparamos com a seguinte questão: qual é o sentido de uma página de agradecimentos, quando podemos agradecer a essas pessoas pessoalmente, sempre que temos a chance?

Mesmo assim, deixar em branco essa página cavaría um buraco enorme em meu trabalho, que só foi escrito graças a essas pessoas.

Sendo assim, agradeço a...

Cati
Mônica
Guilherme
Vera
Rod
Ana
Bibi
Lota, Sandra e Caco
Marcelo
Gabi
Maurício e Sônia
Diva e Edna
Helcio
Lulu
Francis
Maïté
Dani
Pedro e Mariana
Carlinhos
Sosô
Lúcia
Inês e Márcia
Edilene
Cremilda
Lucilene e Luiz
Seli
João
Elisa
Shin
Seu João
Kamila e Antônio
Beatriz
Fernanda
Luana

Renata
Irene
Karina
Cássia
Leo
Mme Pradalié
Nicolas
Lorna
Carô
Ella

...com certeza, devo ter esquecido gente.

RU e seus funcionários

CAPES

Youtube, que me permitiu criar a playlist de estudos:

<<https://www.youtube.com/playlist?list=PLV9bbkfGxXMKcAANc61SfMbBkRp8bZmFv>>

Jorge Amado

Professores/as da PGET...

Sheila, que me orientou por esses dois anos de mestrado

Marie
Andréia
Andréa
Karine
Markus
Cidinha
Werner

Durante a pandemia de Covid-19 e a quarentena decorrente, fui sortuda de ter aulas online de “Teoria(s) da tradução” com o professor Werner e sua turma geograficamente espalhada. As terças-feiras eram meus dias preferidos, porque eu sempre ia do quarto para a cozinha com a cabeça cheia de novos sonhos.

Meu avô Rod explicou uma vez que um professor ou professora não ensina. Ele ilumina o caminho para o aluno poder chegar àquilo que já sabia, e que estava escondido dentro dele ou dela. E meu bisavô Ernani dizia aos seus alunos de engenharia algo muito parecido, ainda que em um sentido um pouco diferente: “é bom recordar aquilo que nunca estudamos”.

Foi o que essas pessoas fizeram comigo, professores de carreira ou de alma. Eu não imaginava o tanto de coisa que estava escondido aqui dentro. Se eu me tornar mestra com este trabalho, não será pelo que eu pude ensinar aos outros, mas pelo que pude aprender com eles. Gostaria de aprender muito mais.

Onde está a verdade, respondam-me por favor; na pequena realidade de cada um ou no imenso sonho humano?

Jorge Amado, Os Velhos Marinheiros, 1961

RESUMO

Nesta pesquisa, nos centramos no texto de Jorge Amado, *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, lançado em 1961 na coletânea *Os Velhos Marinheiros*. Conhecido por ter trazido o “falar baiano” para a literatura brasileira escrita, e por tratar de assuntos tipicamente “locais” da Bahia, Amado é ao mesmo tempo um dos autores brasileiros mais traduzidos no mundo, tendo sido múltiplas vezes descrito como um escritor “universal”. A partir dessa problemática, delineamos o objetivo desta pesquisa: estudar a maneira como dois tradutores, em línguas diferentes, lidaram com um recorte de termos e expressões de *Quincas*, referências ao universo da cidade de Salvador. Os tradutores são Georges Boisvert, com tradução publicada na França em 1961, e Barbara Shelby, que lançou sua versão nos Estados-Unidos em 1965. Uma constatação nos levou a usar dois métodos descritos em um ensaio do teólogo alemão do século XIX, Friedrich Schleiermacher, como guia para a análise. As traduções parecem ilustrar, cada uma, cada um de seus dois métodos opostos. Assim os compreendemos: ou o tradutor move o autor completamente até o lugar que ocupa o leitor ou leitora, e ao universo que lhe é familiar, ou move esse leitor em direção ao autor, até o lugar que ele próprio (o tradutor ou tradutora) ocupa e que lhe é estranho. Para contextualizar as reflexões de Schleiermacher, o estudo se valeu de pesquisas sobre pensadores humanistas alemães, principalmente sobre o contemporâneo a Schleiermacher, Wilhelm von Humboldt, e sua concepção acerca da linguagem. Enquanto fontes envolvidas com a obra de Amado permitiram vislumbrar a multiplicidade de línguas que contribuíram para essa obra, o estudo do contexto das traduções de Shelby e Boisvert nos levou à descoberta de viagens, trocas, correspondências e relações humanas desenvolvidas no século XX, entre Jorge Amado, seus editores e tradutores. Durante a investigação, as traduções confirmaram na prática algo que se entrevia, em teoria, no ensaio de Schleiermacher: a imprecisão das fronteiras entre seus dois “métodos”. Nas relações latentes entre as três línguas que formam os textos do nosso estudo, o português brasileiro, o francês da França e o inglês americano, percebemos que “autor/a”, “leitor/a” e “tradutor/a” não são, afinal, instâncias tão separadas como costumamos pensar.

Palavras-chave: Estudos de Tradução; Jorge Amado; Schleiermacher; Linguagem.

RÉSUMÉ

Cette recherche s'est dédiée au texte de Jorge Amado, *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, publié en 1961 dans le recueil *Os Velhos Marinheiros*. Connu pour avoir introduit dans la littérature brésilienne écrite le « parler » de Bahia, ainsi que pour ses œuvres qui traitent de thèmes spécifiquement « locaux » de cette région du nord-est du Brésil, Amado est aussi un des auteurs brésiliens les plus traduits dans le monde, ayant même été plusieurs fois décrit comme un écrivain « universel ». À partir de cette problématique s'est dégagé notre objectif, d'analyser la manière dont deux traducteurs ont traité, dans leurs langues différentes, un découpage de termes et d'expressions de *Quincas*, références à la ville de Salvador. Georges Boisvert publia sa traduction en France en 1961, et Barbara Shelby, aux États-Unis en 1965. Deux méthodes de traduction décrites dans un essai du théologien allemand du XIX^{ème} siècle, Friedrich Schleiermacher, nous ont servi comme guides. Ce choix est dû à une constatation : les deux traductions semblent illustrer, chacune, une des deux méthodes opposées du théologien. Nous les comprenons ainsi : soit le traducteur emmène l'auteur directement jusqu'au lieu qu'occupe le lecteur ou la lectrice, et à l'univers qui lui est familier, soit il emmène ce lecteur en direction de l'auteur, jusqu'au lieu que lui-même (le traducteur ou la traductrice) occupe et qui lui est étrange. Des lectures à propos de penseurs humanistes allemands nous ont servi à mieux comprendre les réflexions de Schleiermacher, surtout à propos de son contemporain, Wilhelm von Humboldt, et sa conception du langage. Tandis que des sources concernées par l'œuvre d'Amado ont permis d'entrevoir la multiplicité de langues ayant contribué à cette œuvre, l'étude du contexte des traductions de Shelby et Boisvert nous a menées à la découverte de voyages, d'échanges, de correspondances et de relations humaines établies au XX^{ème} siècle entre Jorge Amado, ses éditeurs et traducteurs. Au cours de notre analyse, les traductions ont confirmé en pratique ce que nous entrelisions, en théorie, dans l'essai de Schleiermacher : l'imprécision des frontières entre ses deux « méthodes ». À partir des relations latentes entre les trois langues qui forment les textes de notre étude, le portugais brésilien, le français de France et l'anglais américain, nous avons découvert que « auteur/e », « lecteur/e » et « traducteur/e » ne sont pas, finalement, des instances aussi séparées que nous avons l'habitude de croire.

Mots-clés : Études de Traduction ; Jorge Amado ; Schleiermacher ; Langage.

ABSTRACT

This research focuses on Jorge Amado's text, *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, published in 1961 in his compilation *Os Velhos Marinheiros*. Amado is known to have brought Bahian “orality” into written Brazilian literature, and by his treatment of themes specifically “local” to the north-eastern Brazilian state of Bahia. He is also one of the most translated Brazilian authors, having been several times described as a “universal” writer. From this seeming paradox stemmed our aim of research, which is to study how two translators, in two different languages, dealt with a set of terms and expressions from *Quincas*, references to the city of Salvador. Georges Boisvert published his translation in France in 1961, and Barbara Shelby, in the United States in 1965. Two methods from an essay written by a German theologian of the XIXth century, Friedrich Schleiermacher, served as guide for the analysis. This choice is due to a remark: our translations seem to illustrate, each one, each of Schleiermacher's opposed methods. They would be as follows: either the translator moves the author directly up to the place where the reader is, and to the universe which is familiar to him or her, or the translator moves this reader towards the author, up to the place where he or she (the translator) finds himself, and which feels strange to him or her. Readings on German humanists allowed us to better contextualize Schleiermacher's thoughts, especially research on his contemporary, Wilhelm von Humboldt, and his own conception of language. While sources concerned with Amado's work revealed the multiplicity of languages that contributed to his work, research on the contexts of Shelby and Boisvert's translations lead us to discovering travels, exchanges, correspondences, and human relations that happened in the XXth century between Jorge Amado, his editors, and translators. Along the investigation, our translations confirmed in practice what we could foresee in theory in Schleiermacher's essay: the blurring of limits between his two “methods”. In the latent relations between the three languages that form the texts in our study – Brazilian Portuguese, French from France, and American English – we realized that “author”, “reader” and “translator” are not, in the end, such distant characters as we might think.

Keywords: Translation Studies; Jorge Amado; Schleiermacher; Language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Folha de rosto da edição <i>Os Velhos Marinheiros</i> (1961)	19
Figura 2: Símbolo de Exú na edição <i>Os Velhos Marinheiros</i> (1961)	35
Figura 3: "Domínios" e "marcos delimitadores" da tradução segundo Schleiermacher	39
Figura 4: Uma compreensão dos "métodos" de Schleiermacher	47
Figura 5: Capa de <i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte</i> (1980)	61
Figura 6: Capa de <i>The Two Deaths of Quincas Wateryell</i> (1965)	62
Figura 7: Capa do número 178 da revista <i>Les Temps Modernes</i> (1961)	81
Figura 8: Capa de <i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte</i> (1971)	85

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	12
SUMÁRIO.....	13
1 INTRODUÇÃO.....	14
2 A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA.....	19
2.1 As línguas de Jorge Amado.....	20
2.2 As línguas de Salvador.....	24
2.3 As línguas do candomblé.....	27
2.4 As línguas de Quincas Berro D'Água.....	30
3 OS DOIS “MÉTODOS” DE TRADUÇÃO DE SCHLEIERMACHER.....	37
3.1 Domínios e marcos delimitadores.....	39
3.2.1 A paráfrase.....	41
3.2.2 A imitação.....	45
3.2 Os dois métodos de tradução.....	46
3.2.1 O primeiro método.....	48
3.2.2 O segundo método.....	50
3.3 Os bilíngues e o(s) fim(ns) do segundo método.....	55
4 AS TRADUÇÕES DE QUINCAS POR SHELBY E BOISVERT.....	61
4.1 The Two Deaths of Quincas Wateryell.....	62
4.2 O segundo método?.....	69
4.3 Les deux morts de Quinquin-La-Flotte.....	80
4.4 O primeiro método?.....	86
4.5 O particular e o universal.....	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS.....	103
ANEXO: Prefácio de Roger Bastide em <i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte</i>	113

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho se encanta, mais do que com a pergunta *quem foi Jorge Amado?*, com o porquê de este ser um autor conhecido, traduzido e estudado em tantos países, e ainda nos tempos atuais. Ao tratar da Bahia, de seus cheiros, cores, comidas, hábitos e habitantes, Jorge Amado se tornou uma referência para boa parte do mundo sobre esses assuntos.

Segundo Joselia Aguiar (2018, p. 554), sua biógrafa mais recente, “Ao morrer, Jorge estava traduzido em 49 idiomas, e pelos cálculos da imprensa somavam-se 21 milhões de exemplares vendidos no país e 80 milhões no mundo”. Antes que Paulo Coelho alcançasse, no início do século XXI, o feito de autor brasileiro mais traduzido, a crítica italiana e amiga de Jorge Amado, Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 534), descreveu Jorge como “o escritor brasileiro mais conhecido no mundo”, que “soube tornar a sua Bahia natal lugar mítico para os sonhos dos leitores de cinco continentes”.

Como pôde um autor, tão específico na escolha de seus temas, enredos e personagens, tão local no tratamento de seus cenários e questões, atingir um leitorado dessa amplitude? Como pôde, tratando de um universo único e particular, ser considerado tantas vezes como um escritor “universal” (BASTIDE, 1980, p.17-35; STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p.534)? Como prova da agilidade das traduções de seus livros e da expressividade de suas tiragens mundo afora, está o fato de que uma mesma obra, *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), veio a ser lançada simultaneamente em dois campos inimigos da Guerra Fria, em Cuba e nos EUA, recebendo dos tradutores e críticos em seus respectivos países leituras ideologicamente opostas (TOOGE, 2012, p.9-13).

Jorge Amado foi, segundo Stegagno-Picchio (2004, p.501-536), um dos escritores do “romance do Nordeste”. Esse movimento era ao mesmo tempo continuidade e ruptura com o modernismo brasileiro que, exposto em São Paulo na Semana de Arte Moderna de 1922, demarcou um momento importante de experimentação criativa no português brasileiro. Considerado por ele próprio (AMADO, apud AGUIAR, 2018, p.166-167;192) e pelo sociólogo francês e seu amigo, Roger Bastide (1980, p.34), como um dos escritores que trouxeram o “falar baiano”, “a linguagem do povo” da Bahia para a literatura brasileira escrita, Amado se faz reconhecer pelas marcas de oralidade em seus romances e novelas, que pintam com paixão política, lirismo e em sua fase mais tardia, humor, questões do universo sociocultural baiano.

No Brasil dos anos 30, quando publicou sua primeira obra, até meados dos anos

80, sua escrita recebeu tantos clamores acalorados quantas severas críticas de jornalistas e intelectuais, que rejeitavam seu caráter “panfletário”, o excesso de “palavreado” e de “sexo” (ALVES, 2005, p.99, AGUIAR, 2018, p.188-191; SANTOS, 2018, p.54). De acolhimento quase unânime foi somente sua primeira obra, *O País do Carnaval* – justamente aquela que, mais tarde em sua vida, Amado queria desconsiderar como parte de sua bibliografia (RAILLARD, 1990, p.45-46).

Segundo a pesquisadora Ivia Alves (2005, p.100), desde meados dos anos 90 aproximadamente, estudos acadêmicos vêm lançando novos olhares sobre os textos de Amado, permitindo que críticas passadas sejam colocadas em novas perspectivas. Nesse sentido, se concretizou a profecia de Alice Raillard, amiga de Jorge e tradutora para o francês de muitos de seus livros. Em uma entrevista com o escritor feita em 1985 na Bahia, e publicada na França e no Brasil em 1990, ela havia previsto: “Um dia, um estudante universitário escreverá uma tese sobre ‘Jorge Amado e a crítica’” (RAILLARD, 1990, p.47). Desde então, não apenas um, dezenas de estudantes e professores universitários se reúnem em colóquios a cada vez que Jorge Amado ou seu primeiro livro completam uma década de existência. É nesse movimento de novos olhares que a pesquisadora e professora Olivieri-Godet (2021) reconheceu, em um desses encontros, a linguagem de Amado como “plural”, composta de múltiplas origens.¹

O objeto de estudos desta pesquisa, o texto *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, foi escrito em abril de 1959 e publicado no mês de junho do mesmo ano, na revista brasileira *Senhor*. Abordado em áreas acadêmicas diversas, *Quincas* costuma ser escolhido pelas críticas, segundo Santos (2018, p.54-56), em conjunto com o lançamento de *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), como o divisor de águas que demarca o início de uma “segunda fase” na escrita de Amado². Após seu desligamento do Partido Comunista em 1956, o autor teria lançado um olhar mais maduro, nuançado e humorístico para as questões que fervilhavam no universo baiano.

O enredo do texto se passa em Salvador, capital do estado nordestino da Bahia. O narrador relata a vida, ou melhor, as três vidas de Quincas Berro D'Água:

[...] antigo e respeitável Joaquim Soares da Cunha, de boa família, exemplar

¹ Trata-se, até aqui (fevereiro de 2023), da mais recente reunião de médio a grande porte, que ocorreu do 17 ao 19 de novembro de 2021, o *Colóquio Internacional Jorge Amado, 90 anos de Literatura: Navegações pela vida e obra do escritor*, organizado on-line pelo professor Douglas de Sousa, da UEMA. Gravações disponíveis em: <<https://www.youtube.com/channel/UCHZWNWYKyXag2Fm791o3r1w>>. Acesso: 05/10/2022.

² O texto *Quincas* foi abordado nas áreas da antropologia e da sociologia (LOEBENS, 2012), dos estudos da linguagem e da representação (PENA, 2010), da crítica literária (AVELAR, 2014; GARAFINI, 2010; LIMA e SOUZA, 2014; MUBARACK, 1995; ROÉFERO, 2003, 2019) e da tradução (MOREIRA, 2000).

funcionário da Mesa de Rendas Estadual, de passo medido, barba escanhoada, paletó negro de alpaca, pasta sob o braço, ouvido com respeito pelos vizinhos, opinando sobre o tempo e a política, jamais visto num botequim, de cachaça caseira e comedida. (AMADO, 1961, p. 8)

Certo dia, exausto com os costumes burgueses, mesquinhos e sufocantes de seu entorno familiar e profissional, Joaquim decide abandonar esse universo para dormir numa “pocilga miserável” e viver nas ruas de Salvador, na companhia de cachaceiros, maconheiros, malandros, jogadores, capoeiristas, prostitutas e marinheiros (AMADO, 1961, p.7-9).

Os nomes de bairros, monumentos e ladeiras, de pratos que compõem sua culinária, de personalidades, práticas artísticas e religiosas de seus habitantes, são referências específicas a uma cidade que, no passado, foi chamada de “Cidade da Bahia” – ou melhor, a cidade do “São Salvador da Bahia de Todos os Santos” (AGUIAR, 2018, p.26). Esse título se deve à linda baía de águas tranquilas que a contorna, e que:

[...] fora registrada pelo cartógrafo Américo Vespúcio durante a expedição portuguesa que reconheceu a costa em 1501, num Dia de Todos os Santos. Correu a fama: por sua extensão e qualidade de ventos seria capaz de acolher todas as esquadras do mundo. Demorou quase meio século para que se erguesse ali a capital da colônia, contornada pela baía (AGUIAR, 2018, p.26).

Esses nomes e expressões podem ser considerados “referências” a Salvador no sentido em que pertencem às línguas de pessoas e comunidades que contribuíram, e que continuam a contribuir para formar a história e a geografia da cidade de Salvador. Sendo assim, são elementos que deveriam, a princípio, proporcionar dificuldades de tradução para qualquer outra língua.

Numa continuidade com a pergunta feita no início desta introdução, já proposta por outros pesquisadores – por que razões Jorge Amado veio a ser tão conhecido, criticado, elogiado e principalmente, traduzido ao redor do mundo? – se delineou o seguinte objetivo específico: investigar como dois tradutores lidaram com a tradução dessas referências da obra de Amado em suas próprias línguas. Com esse alvo, o estudo se apoia num recorte de expressões e trechos do texto em português brasileiro, compostos de topônimos, antropônimos, expressões populares, termos artísticos e culinários, e de termos religiosos, especialmente referentes ao candomblé baiano.

As traduções escolhidas para o nosso estudo foram ambas feitas nos anos 1960, em contextos aparentemente distantes. Uma foi escrita em francês, publicada na França por um professor universitário e pesquisador lusitanista, e a outra em inglês americano, publicada nos Estados-Unidos por uma agente do serviço nacional de Relações Exteriores. A tradução em língua francesa é de autoria de Georges Boisvert, que a

publicou originalmente em 1961, na revista parisiense *Les Temps Modernes*. A tradução em inglês é da autoria de Barbara Shelby, que lançou sua versão em 1965, publicando-a pela famosa editora novaiorquina, Alfred A. Knopf. Para traduzir, ambos se apoiaram sobre a primeira edição do texto em formato de livro, quando foi lançado pela editora Martins em 1961, na coletânea *Os Velhos Marinheiros*.

Na tentativa de estudar essas traduções, surgiu uma constatação: elas parecem ilustrar dois métodos que o teólogo, filólogo e tradutor alemão Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher desenvolveu em 1813, em uma palestra transformada em ensaio, intitulado *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (Sobre os Diferentes Métodos de Tradução)*. Em um método, o tradutor “move” os leitores em direção ao autor, “até o lugar que ele [o tradutor] ocupa e que propriamente lhe é estranho”, em outro, ele “coloca” o autor “diretamente no mundo dos leitores” e “o faz semelhante a eles” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.57-59).

As duas traduções parecem à primeira vista ilustrar, cada uma, as “vantagens”, “dificuldades” e “limites” que, mais de dois séculos atrás, Schleiermacher (2010, p.61) havia definido como próprios de cada método. Por esse motivo, os métodos foram aqui escolhidos como bússola para guiar a análise das traduções de Shelby e Boisvert, em específico, de suas escolhas referentes ao nosso recorte de trechos e expressões.

O trabalho se divide em quatro capítulos. Após a Introdução, é abordado o texto de Amado, *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, num intuito de descobrir em que medida sua escrita é uma escrita plural, composta de múltiplas origens. Busca-se analisar seu enredo e linguagem narrativa, em possíveis relações com diferentes línguas com que Amado esteve em contato durante a vida.

As informações sobre essas línguas foram retiradas de fontes primárias e secundárias, como seu discurso de posse do título de *doutor honoris causa* da Universidade Federal da Bahia, sua biografia por Joselia Aguiar (2018), sua entrevista com Alice Raillard (1990), e textos da etnolinguista baiana Yeda Pessoa de Castro (2022). Essas informações são confrontadas com pensamentos sobre a narração e a instância narrativa, retirados do ensaio *O Narrador* (1987) do crítico literário alemão Walter Benjamin, do livro *Figures III* do teórico francês Gérard Genette (1972) e do prefácio do sociólogo Roger Bastide à tradução francesa de *Quincas* (1980) por Boisvert.

O terceiro capítulo se dedica à fundamentação teórica da pesquisa, os métodos de Schleiermacher. Seu objetivo é compreender os “limites” que o teólogo desejou traçar entre os diferentes “domínios” da tradução e entre seus “métodos”, para em seguida

investigar em que esses mesmos limites seriam, segundo o próprio Schleiermacher (2010, p.41), “imprecisos”. Este estudo se baseia na tradução do alemão ao português por Celso Braida do ensaio que o teólogo escreveu a partir de sua fala, e que foi disponibilizado com o título *Sobre os Diferentes Métodos de Tradução*, na antologia bilíngue organizada por Werner Heidermann, *Clássicos da Teoria da Tradução, Alemão-Português* (2010).

As reflexões que Schleiermacher propôs no ensaio são colocadas em perspectiva com textos do poeta, filósofo e tradutor Johann Wolfgang von Goethe e do linguista, filólogo e tradutor Wilhelm von Humboldt, também selecionados para constituir a antologia. Na tentativa de compreender o pensamento desses humanistas do círculo romântico alemão de Jena, do século XIX, sobre a linguagem, o estudo se apoia em pesquisas acadêmicas feitas sobre esses pensadores (COELHO, 2018; HEIDERMANN, 1999). Também usamos o livro *Humboldt: Linguagem, Literatura, Bildung* (2006), composto de escritos de Humboldt traduzidos ao português por pesquisadores das áreas de literatura e linguística, assim como no livro de Rodrigo Gonçalves, *Relativismo linguístico ou como a língua influencia o pensamento* (2020).

No quarto capítulo, são abordadas as traduções de Barbara Shelby e de Georges Boisvert, procurando investigar a maneira como esses tradutores lidaram com as referências, termos e expressões do nosso recorte. Aqui, são reaproveitados os temas estudados no segundo capítulo, além de se fazer um breve estudo do contexto editorial das duas traduções nos países concernidos. O intuito do capítulo é permitir um diálogo com os outros, buscando descobrir em que medida as traduções de Shelby (1965) e Boisvert (1961), em suas relações com o texto de Amado, ilustram os dois métodos de Schleiermacher e em que, assim fazendo, elas deixam transparecer a imprecisão das fronteiras entre esses mesmos “métodos”.

Este projeto de pesquisa foi permitido pelo trabalho de diversos estudiosos de Amado, que se dedicaram não só ao autor, mas também à análise do contexto das editoras, dos críticos e profissionais envolvidos no processo de sobrevivência de sua obra, no português brasileiro e em outras línguas: Tânia Ramos, Marly Tooge, Antônio Dimas, Rosane Hart, Irene Rostagno, Alice Raillard, Rita Olivieri-Godet, Joselia Aguiar, Ivya Alves, Luciana Stegagno-Picchio, Joice Lemos dos Santos, Reginaldo Prandi, Laura Claridge, Alfred e Blanche Knopf, e Roger Bastide.

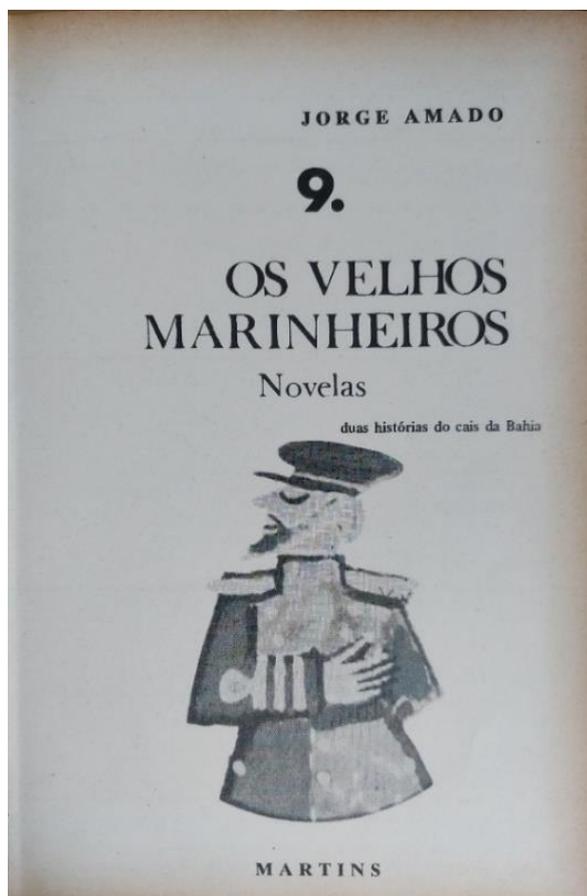
Assim colocou Aguiar (2018, p.559), a biógrafa mais recente de Jorge, sobre sua pesquisa: “Concluo sete anos de trabalho com a certeza de que Jorge Amado é uma área de investigação interminável, que ainda deve ser explorada em muitos campos”.

2 A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA

O texto *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água* foi publicado pela primeira vez em 1959, no “número de junho da Revista Senhor”, quando foi classificado pelo poeta Vinicius de Moraes (1988, p.11) como “novela”.

Dois anos mais tarde, a editora paulista Martins o lançou em conjunto com outro texto de Amado, *A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão de Longo Curso*. Juntos, formaram a coletânea *Os Velhos Marinheiros: duas histórias do cais da Bahia* (1961). Na folha de rosto da edição, ambos os textos foram descritos como “novelas”.

Figura 1: Folha de rosto da edição *Os Velhos Marinheiros* (1961)



Fonte: foto tirada pela autora (2022)

Em 1980, ao ser relançado pela editora Record, *Quincas Berro D'Água* foi descrito em sua ficha catalográfica como “romance” (AMADO, 1980, s/p). Sem se preocupar com classificações, Jorge Amado (1992, p.187) se referiu, em seu livro de

memórias *Navegação de Cabotagem*, aos dois textos da coletânea *Os Velhos Marinheiros* como “histórias”.

Essa diversidade de apelações indica que não é possível, e que talvez não seja necessário encaixar *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água* em um gênero literário único. Ela sugere, além disso, uma característica do texto: a multiplicidade de línguas que contribuíram para sua escrita.

2.1 As línguas de Jorge Amado

O pai de Amado era um coronel de fazenda de cacau em Ilhéus e sua mãe, Eulália, a bisneta de uma indígena Pataxó, e “das maiores contadoras de histórias já vistas por aquelas bandas” (AGUIAR, 2018, p.17). Muito provavelmente, foi em grande parte com sua mãe que Jorge aprendeu a deixar soltas as rédeas da imaginação, e com seu pai, que adquiriu o espírito crítico e sensibilidade para sintetizar a realidade que o envolvia:

Os acontecimentos anteriores ao que podia registrar por si mesmo, Jorge contava o que ouvira contar a mãe, narradora de vocação singular, sempre capaz de aumentar um pouco, muito e até inventar enormemente. Eulália operava sua máquina de fabular a qualquer hora, a criar palavras, expressões e enredos inteiros, numa quase realidade paralela. O coronel referendava alguns episódios – e outros tantos não. Nos dois, havia o desejo de exagerar dotes e feitos do filho. Sentiam-se pais de um verdadeiro predestinado. Quem os conheceu notava em Jorge a imaginação da mãe e, do pai, o senso crítico que o fazia definir numa única linha uma personagem, tal seu poder de síntese. (AGUIAR, 2018, p.17)

No *Colóquio internacional, Jorge Amado: 90 anos de Literatura*, uma das características mais ressaltadas do autor baiano foi sua capacidade de “dar vida” às personagens e cenários, de torná-los presentes no imaginário de seus leitores (informação verbal)³. Um exemplo é o professor Vieira, que estava na conferência. Lia os livros de Jorge quando adolescente, mais tarde foi conhecer Salvador e se deu conta de que já conhecia a cidade. Ela correspondia exatamente ao que imaginava de suas ruas, suas casas, seus habitantes.

Além de ouvinte atento dos contos de sua mãe, Jorge Amado era um leitor e espectador voraz da literatura de cordel:

Antes de saber ler, ouvia os repentistas e os cegos violeiros que improvisavam enredos nas praças e feiras. Até que Eulália, cuja letra se domesticara em aulas de caligrafia, dedicou-se a alfabetizá-lo em casa pelas páginas dos jornais. Mal

³ Fala do professor Anco Vieira no *Colóquio Internacional: Jorge Amado - 90 anos de Literatura* (novembro 2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DJsq4Zph7Gc&t=8619s&ab_channel=ProjetoJorgeAmado90anos>. Acesso : 22 novembro 2022.

decifrava as palavras quando passou a se deter nos cordéis. Vendidos como num varal de roupas, esses folhetos coloridos pendurados em barbantes, com estrofes de quatro, seis, sete ou dez versos de rimas alternadas, continham episódios novos e antigos, herdados do cancionero galego-português. (AGUIAR, 2018, p.18)

Na infância, Jorge passava bastante tempo em companhia dos jagunços de seu pai, cuja realidade inspirou seu “ciclo de romances do cacau” – *Cacau* (1933), *Terras do Sem-Fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944). Segundo o sociólogo francês, amigo de Amado, Roger Bastide (1980, p.31), a maneira de contar histórias desses trabalhadores rurais carregava consigo aspectos da literatura oral africana. Tratava-se das tradições das “*akpalê*”, representadas no Brasil por senhoras que passavam o tempo narrando contos, e “*arokin*”, narradores/as das crônicas do passado.

Uma vez no solo brasileiro, essas tradições teriam, segundo Bastide (1980, p.31), se adaptado a costumes indígenas, ao som do canto e do violão. Assim explicou o sociólogo, sobre a influência dessas tradições sobre a escrita de Amado:

Jorge Amado é um contador, essencialmente um contador. Sem dúvida, ele teve de passar, como todas as crianças brancas de boa família, pelo ensinamento dos Padres; mas vimos que ele havia fugido do colégio, escapando assim à alienação de uma pedagogia estrangeira. Seus verdadeiros mestres são as amas negras e os velhos contadores de histórias de sua infância rural. (BASTIDE, 1980, p.30-31, tradução nossa)⁴

Antes de publicar seu primeiro romance, o *Pais do Carnaval* (1931), Amado havia lido clássicos franceses como Balzac, Maupassant, Daudet, Flaubert, Émile Zola e Victor Hugo; ingleses, como Charles Dickens e Walter Scott; e americanos, como Mark Twain (RAILLARD, 1990, p.40-41). Mais tarde, também leu Hemingway, Steinbeck e John dos Passos, quando chegaram ao Brasil por meio de traduções. Como contou a Raillard (1990, p.40-42), escritores do modernismo brasileiro, como Menotti del Picchia, Mário e Oswald de Andrade e Raul Bopp também fazem parte da sua lista de influências, além de romancistas brasileiros do século XIX, como Aluísio Azevedo, Machado de Assis e Lima Barreto.

Sendo assim, suas fontes de inspiração literária na infância e na juventude variam da literatura de cordel brasileira aos *Três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas Fils, passando pelo realismo socialista soviético de Gorki e Gogol (AMADO, apud SANTOS, 2018, p.134). Tendo se afiliado ao partido comunista aos vinte anos, em 1932, o estilo de escrita do realismo socialista passou a significar para Jorge também uma causa, o

⁴ “Jorge Amado est un conteur, essentiellement un conteur. Sans doute il a dû subir, comme tous les enfants blancs de bonne famille, les enseignements des Pères ; mais nous avons vu qu’il avait fui du collège, échappant ainsi à l’aliénation d’une pédagogie étrangère. Ses vrais maîtres, ce sont les nourrices noires et les vieux conteurs d’histoires de son enfance paysanne.”

comunismo. Isso se refletiu em suas obras, principalmente nas da juventude, em uma “visão maniqueísta” das personagens e na “função pragmática que atribui à literatura enquanto instrumento de conscientização política das classes oprimidas” (OLIVIERI-GODET, 2014, s/p).

Aos 14 anos, morando em Salvador e ainda no colégio, Jorge Amado começou a trabalhar na redação de um jornal, *O Imparcial* (RAILLARD, 1990, p.33). Pouco depois, entrou para um grupo literário que mais era uma roda de discussões, a Academia dos Rebeldes. No início, se reuniam em um centro espírita de Allan Kardec chamado “Terreiro de Jesus”, mas pouco depois foram expulsos porque os clientes e funcionários locais perceberam que sua “agitação”, sua “‘intemperança verbal’ assustava os espíritos” do lugar (AGUIAR, 2018, p.28-32; RAILLARD, 1990, p.32-37).

Um dos participantes da roda era o etnólogo e folclorista Édison Carneiro, que duas décadas mais tarde veio a escrever um pequeno dicionário da língua baiana, *A linguagem popular da Bahia* (1951). A tradutora e amiga de Amado, Alice Raillard (1990, p.35) contou que se apoiou sobre esse dicionário para traduzir vários de seus livros. O mentor da Academia era o incendiário poeta baiano, Pinheiro Viegas:

Sob sol a pino, Pinheiro Viegas cobria-se de preto, “do chapéu ao borzeguim, apoiado na bengala e no monóculo”, como o descreveu um discípulo. A cada semana abalava reputações com uma bomba de quatro versos, os seus famosos e temidos epigramas, forma poética predominantemente oral que resistia nas ruas baianas. Na quadrinha de sete sílabas, modelo grego vindo de Portugal assim como o cordel, aprimorou-se um tipo de humor baiano entre a malícia, o deboche e o hábito de maldizer a própria terra e seus habitantes. (AGUIAR, 2018, p.28)

Em entrevista com Raillard (1990, p.34), Jorge Amado explicou que a Academia dos Rebeldes era um reflexo de movimentos literários que ocorriam na Europa desde o fim da Primeira Guerra mundial e que, no Brasil, se haviam difundido a partir de São Paulo. Assim ele explicou, sobre a chegada do movimento a Salvador:

Naquele tempo, as ideias viajavam muito lentamente, não havia avião nem satélites para chegarem da Europa ao Brasil. E para subirem do sul ao norte do país então eram necessários dez dias de barco. A Bahia ainda era uma cidade muito provinciana e, sob vários aspectos, conformista. O modernismo de 1922, que se firmava e se diversificava, foi transportado de São Paulo até aqui somente em 1927, cinco anos mais tarde [...]. (RAILLARD, 1990, p.34)

O “modernismo do Sul” do Brasil, inaugurado em 1922 durante o evento da Semana de Arte Moderna em São Paulo, propunha uma “renovação literária antiacademicista” no português brasileiro (OLIVIERI-GODET, 2014, s/p). Um dos seus intuitos era reconhecer a diversidade, a multiplicidade de línguas e culturas que haviam contribuído para a literatura e a arte brasileiras, de maneira a levar ao desenvolvimento

no país de uma crítica própria, que se alimentasse dos conceitos europeus de literatura e arte, sem se limitar a eles.

Segundo Stegagno-Picchio (2005, p.484), o modernismo brasileiro teve como uma das principais influências o *Manifesto Futurista*, do poeta italiano Filippo Marinetti. Em uma linguagem metafórica e agressiva, Marinetti exaltava e, ao mesmo tempo, evidenciava a velocidade e a violência de um mundo moderno europeu do século XX, pós-revolução industrial e repleto de tensões herdadas da colonização. Publicado no jornal francês *Le Figaro* em 1909, esse manifesto teria, a partir de 1912, servido de fundamento ao escritor brasileiro Oswald de Andrade para formar seu próprio conceito de modernismo, expresso em 1928 em seu *Manifesto Antropofágico*.

Segundo a pesquisadora Rita Olivieri-Godet (2014, s/p), a obra de Jorge Amado surgiu de um desdobramento do modernismo de São Paulo, o “romance social de 30”. O início do movimento, também chamado de “romance do Nordeste”, foi definido por Amado (RAILLARD, 1990, p.60) e por Stegagno-Picchio (2005, p.523-536) com a publicação de *A Bagaceira* (1928), do escritor paraibano José Américo de Almeida. O romance de 30 era composto majoritariamente de autores do Nordeste do Brasil, como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, que se voltaram, segundo Olivieri-Godet (2014, s/p), para “a paisagem física, social e humana do espaço regional periférico nordestino, extraindo dele a substância temática de suas obras”.

Amado sugeriu que esse movimento estivesse intimamente ligado ao contexto político da “Revolução de 30”. Apoiada pelas “massas, por grande entusiasmo popular” (RAILLARD, 1990, p.60), a revolução teria sido uma reação ao sistema do “café-com-leite”, que mantinha o poder de governo brasileiro nas mãos de oligarquias de São Paulo e de Minas Gerais. Compostos em sua maior parte de grandes proprietários rurais, esses grupos políticos se alternavam o cargo de república entre seus candidatos. “E é desde então”, explicou o escritor, “desta Revolução de 30, que surge o movimento conhecido como o ‘romance de 30’, portador de uma literatura que vem tratar dos problemas do povo e de uma escrita baseada na língua falada no Brasil” (RAILLARD, 1990, p.60).

Apoiada por militares, a revolução foi transformada em um golpe de estado, até que Getúlio Vargas, que vinha do Rio Grande do Sul “encabeçando uma revolução popular” chegou à capital, o Rio de Janeiro, e assumiu o poder (RAILLARD, 1990, p.60). Em 1937, Vargas deu ao movimento em favor da democracia uma direção inversa, iniciando sua ditadura sob o regime do “Estado Novo”.

Segundo Amado, nos anos seguintes ao segundo golpe militar de 1964, as

forças governamentais se apropriaram de símbolos do movimento modernista da “semana de 1922” de São Paulo (RAILLARD, 1990, p.58-59), reforçando nos discursos de crítica literária, no Brasil e em outros países, uma dicotomia entre seus escritores: aqueles que vinham do Norte e do Nordeste, e aqueles que vinham do Sul e do Sudeste.

Assim, reproduzindo a expressão de um texto fundador do movimento do romance de 30, o *Manifesto Regionalista* (1926) de Gilberto Freyre, escritores do Norte e do Nordeste como Jorge Amado foram progressivamente circundados, na linguagem da crítica literária, pelo rótulo de “regionalistas” ou “regionais”.⁵

2.2 As línguas de Salvador

Em 1980, na ocasião do seu discurso de agradecimento pelo título de *Doutor Honoris Causa*, que lhe foi outorgado na Universidade Federal da Bahia, Amado explicou que seus professores haviam sido o povo da Bahia, e que esse novo título era, na verdade, para eles:

Creio ter sido esse o motivo porque os meus amigos — e a amizade é a única riqueza que possuo — conspiraram para que me fosse outorgada tão grande honraria. Levaram em conta o fato de que em minha obra de escritor, o povo baiano ou seja o povo brasileiro, sua realidade dramática e sua esperança imorredoura, a alegria, a dor, a fome, a opressão e a luta pela liberdade são o enredo das histórias que eu conto desde há cinqüenta anos. Nada mais tenho sido nem desejei ser do que intérprete da invencível humanidade baiana. (AMADO, 1980)

O reconhecimento da pluralidade das fontes de inspiração e a rejeição da noção de uma única fonte de sabedoria possível são temas recorrentes em diversos romances de Jorge. Desde o início de sua carreira de escritor, os enredos de Amado se baseavam em situações da realidade sociocultural baiana. Na entrevista com Alice Raillard, ele explicou sobre sua juventude em Salvador, no fim dos anos 1920 e início dos anos 1930:

Eu vivia! Estava em toda parte. Ia à feira de Água dos Meninos, ao mercado das Sete Portas, à meia-noite, à uma da madrugada; lá comíamos sarapatel, tripas, maniçoba, qualquer coisa, sem horário nenhum. Percorriamos todos os bordéis, tudo quanto era festa popular, festa de rua (festa das gaitas), íamos até os saveiros comer peixada; tornei-me amigo de vários capoeiristas da época. [...] Foram os anos fundamentais para tudo o que escrevi depois. Ainda hoje as linhas mestras do meu trabalho literário repousam sobre estes anos da minha

⁵ Ver, por exemplo, o verbete de Alfredo Bosi (1970, p.406) sobre Jorge Amado, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, o prefácio de Roger Bastide à tradução de Georges Boisvert, *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte* (1980, p.8-9), assim como o livro de Stegagno-Picchio (2005, p.523), *História da Literatura Brasileira*. Stegagno-Picchio (2005, p.524) questionou o rótulo, citando José Lins do Rêgo: “Por este modo o Nordeste absorvia o movimento moderno, no que este tinha de mais sério. Queríamos ser do Brasil, sendo cada vez mais da Paraíba, de Recife, de Alagoas, do Ceará (*Presença do Nordeste na literatura*, 1957)”.

adolescência nas ruas da cidade da Bahia. (RAILLARD, 1990, p. 39)

As pesquisadoras Santos (2018, p.54-56; 66) e Alves (2005, p.103) apontam, em discursos de críticas que reverberam desde os anos 1970 e 1980, uma divisão da obra de Amado em dois blocos, sendo o segundo aquele em que o autor teria lançado um olhar menos “ideológico”, mais maduro e nuançado para as questões que fervilhavam na sociedade baiana. O divisor de águas teria sido a saída de Amado do Partido Comunista, em 1955 e oficialmente em 1956, após ter tomado conhecimento dos crimes de Stálin durante a Segunda Guerra Mundial (SANTOS, 2018, p.66; RAILLARD, 1990, p.263). Assim, as obras que demarcam a nova “fase” de Amado são tidas comumente como *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) e *Os Velhos Marinheiros* (1961).

Olivieri-Godet (2014, s/p) explicou que essa divisão, causada em parte por críticas severas de intelectuais do partido aos textos de Amado após a ruptura, pode levar a uma leitura redutora do “complexo universo do autor”. Assim como em *Gabriela* e em *Os Velhos Marinheiros* permanece “o contexto social, a questão da realidade brasileira” (RAILLARD, 1990, p.265), nas obras anteriores “a denúncia da exploração dos trabalhadores não exclui do seu universo o ‘sopro de vida do povo’, sua energia vital que se manifesta no simples prazer de viver” (OLIVIERI-GODET, 2014, s/p).

Jorge Amado rejeitou a divisão em duas fases de sua obra:

Diziam que a obra se tornara folclórica, que era a negação da obra passada, não sei mais o quê, como se os elementos da vida, do folclore, não estivessem presentes em livros como *Jubiabá*, *Mar Morto*, a presença de Iemanjá, do candomblé etc., ou em *Capitães da Areia*... Tudo isto é uma tolice incomensurável. Mas perdura até hoje: as duas obras, a do início, revolucionária, denunciando a injustiça social, e a outra. Não, minha obra é uma unidade, do primeiro ao último momento (RAILLARD, 1990, p.266-267)

Se há algo que, segundo o autor, haveria surgido a partir das publicações de *Gabriela* e *Os Velhos Marinheiros*, esse algo seria o “humor”: “a capacidade de rir da besteira humana, da imbecilidade, e de condenar, por meio do riso, as injustiças, as feridas, toda a feiúra, toda a ignonímia da vida numa sociedade desumana” (RAILLARD, 1990, p.267). No panorama que Bastide (1980, p.24) desenvolveu da obra de Amado, ele reconheceu o “humor” como um elemento divisor na carreira do escritor.

O humor surge inesperadamente no seguinte trecho de *Quincas Berro D'Água*. A cena reproduz um encontro entre os quatro amigos de Quincas, “Curió”, “Pastinha”, “Cabo Martim” e “Pé-de-Vento”. Cabo Martim se junta aos dois primeiros, e todos saem à procura de Pé-de-Vento para dar a notícia da segunda morte de Quincas, sua morte física:

Juntou-se aos outros, após recolher o baralho, faltava ainda encontrar Pé-de-

Vento. Êsse não tinha pouso certo, a não ser às quintas e domingos à tarde, quando invariavelmente brincava na roda de capoeira de Valdemar, na Estrada da Liberdade. Caçava ratos e sapos para vendê-los aos laboratórios de exames médicos e experiências científicas – o que tornava Pé-de-Vento figura admirada, opinião das mais acatadas. Não era êle um pouco cientista, não conversava com doutôres, não sabia palavras difíceis?

Só após muito caminho e vários tragos, deram com êle, embrulhado em seu vasto paletó, como se sentisse frio, resmungando sòzinho. Soubera da notícia por outras vias e também ele buscava os amigos. Ao encontrá-los, meteu a mão num dos bolsos. Para retirar um lenço com que enxugar as lágrimas, pensou Curió. Mas das profundezas do bôlso, Pé-de-Vento extraiu uma pequena jia verde, polida esmeralda.

– Tinha guardado para Quincas, nunca encontrei uma tão bonita. (AMADO, 1961, p.26)

Podemos observar semelhanças entre o personagem Pé-de-Vento e o discurso de Jorge Amado na Universidade Federal da Bahia. Um sopro de vida, humor que acolhe, respeito pela diversidade de existências e valorização da amizade – sendo esta última o que Amado sempre se referia como o “sal da vida” (RAILLARD, 1990, p.269) – estão presentes tanto na caracterização do personagem, como no discurso de Jorge.

Essas características, segundo Amado, não se encontram presentes somente em seus livros, mas também no universo de Salvador:

Na cidade da Bahia situada no oriente do mundo, plantada sobre a montanha, penetrada de mar, coexistem duas realidades : uma cotidiana, dramática terrível, de miséria e opressão, outra mágica, poética e festiva, de liberdade e alegria. Mais forte que a miséria e a opressão é o povo da Bahia que não se entrega e *cria* a beleza e a liberdade a cada instante. (AMADO, apud OLIVIERI-GODET, 2014, s/p, grifos nossos)

A “beleza” e a “liberdade”, descritas como características da cidade, surgem segundo Amado (apud OLIVIERI-GODET, 2014, s/p), de seu “povo”. Em específico, elas se devem a uma certa realidade “mágica”, “poética”, “festiva” e criativa, própria do universo desse povo.

Nos anos 1930, o sociólogo recifense Gilberto Freyre inaugurou no Brasil um novo gênero de guias de turismo, que eram “ao mesmo tempo práticos e sentimentais, com os endereços de taxis e as evocações líricas de paisagens urbanas” (BASTIDE, 1980, p.22-23). Na esteira do que Freyre havia feito para Olinda e Recife, Jorge Amado escreveu *Bahia de Todos os Santos: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador* (1945). Segundo Bastide, nesse guia, Amado acrescentou:

[...] algo a mais a um gênero que ele não inventou, introduzindo o mistério no interior da biografia de uma cidade. E isso, não por simples vontade ou artifício, mas porque poderíamos dizer da realidade baiana o que J. Alexis disse da realidade haitiana, que ela é acompanhada de todo um “desfile de estranho, de fantástico, de sonho, de meia-luz, de mistério e de maravilhoso”, ou ainda que ela é indissolúvelmente ligada “ao mito, ao símbolo, ao estilizado, ao heráldico, até mesmo ao hierático,” em tal ponto que o realismo brasileiro é em Jorge Amado, como no Haiti, e pela força das circunstâncias, um “realismo

fantástico”. A Bahia de todos os Santos nos fornece a prova convincente disso. (BASTIDE, 1980, p.23, tradução nossa)⁶

A descrição de Bastide reflete uma importância atribuída, em locais geograficamente distantes como Salvador e a ilha de Haiti, à linguagem, aos símbolos e seu poder de constante criação. Esse olhar místico para os símbolos se acompanha de uma crença na capacidade da linguagem de influenciar a realidade de seus falantes. É assim que escritores caribenhos podiam dizer, como traduziu Olivieri-Godet, que “o possível é uma efervescência do imaginário” (informação verbal).⁷

Uma carta do músico baiano Dorival Caymmi a Jorge, escrita quando o autor estava em exílio na Inglaterra, deixa entrever essa multiplicidade de cores e símbolos:

Quero te dizer uma coisa que já te disse uma vez, há mais de vinte anos quando te deu de viver na Europa e nunca mais voltavas: a Bahia está viva, ainda lá, cada dia mais bonita, o firmamento azul, esse mar tão verde e o povaréu. Por falar nisso, Stela de Oxóssi é a nova iyalorixá do Axé e, na festa da consagração, ikedes e iaôs, todos na roça perguntavam onde anda Obá Arolu que não veio ver sua irmã subir ao trono de rainha? (CAYMMI, 2012, s/p)⁸

Em Salvador, o olhar místico para os símbolos se revela em um fenômeno cultural e histórico específico onde entraram em contato o português arcaico de Portugal e diversas línguas africanas: a religião afro-brasileira do candomblé. Segundo Aguiar (2018, p.453), e como o próprio escritor contou a Raillard (1990, p.81), em 1961 Jorge Amado se tornou obá, passando a ocupar um cargo importante no Ilê Axé Opô Afonjá, um terreiro de candomblé de nação iorubá.

2.3 As línguas do candomblé

Os cultos afro-brasileiros, como o candomblé e a umbanda, foram autorizados no Brasil com a Constituição de 1946, a partir de um artigo que garantia liberdade religiosa e que Jorge Amado fez aprovar enquanto deputado do Partido Comunista (RAILLARD, 1990, p.37). Até então, a realidade desses cultos era a de uma repressão extremamente

⁶“Mais Jorge Amado ajoute quelque chose de plus à un genre qu’il n’a pas inventé, en introduisant le mystère à l’intérieur de la biographie d’une cité. Et cela non point par volonté ou artifice, mais parce qu’on pourrait dire de la réalité bahianaise ce que J. Alexis dit de la réalité haïtienne, qu’elle s’accompagne de tout un « cortège d’étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux », ou encore qu’elle est indissolublement liée « au mythe, au symbole, au stylisé, au héraldique, au hiératique même, » au point que le réalisme brésilien est chez Jorge Amado, comme à Haïti, et par la force des choses, un « réalisme merveilleux ». Ce Bahia de tous les Saints nous en fournit la preuve convaincante.”

⁷ Fala de Rita Olivieri-Godet no *Colóquio Internacional, Jorge Amado: 90 anos de Literatura* (novembro 2021). Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCHZNWNYKyXag2Fm791o3r1w>>. Acesso: 21 novembro 2022.

⁸ Carta retirada do jornal on-line *Catraca Livre*. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/arquivo/carta-de-dorival-caymmi-a-jorge-amado/>>. Acesso: 16 janeiro 2023.

violenta.

Na entrevista com Raillard (1990, p.37), Amado se lembrou de sua juventude em Salvador:

[...] a toda hora a polícia invadia os terreiros de candomblé, quebrava tudo, batia em todo mundo, prendia o pai ou a mãe-de-santo, torturava, era uma luta terrível. [...] Pois se desde a proclamação da República, ao menos teoricamente, havia uma separação entre a Igreja e o Estado, o catolicismo permaneceu como religião privilegiada, uma religião semi-oficial; todas as outras eram malvistas. (RAILLARD, 1990, p.37).

Segundo a etnolinguista baiana Yeda Pessoa de Castro, o candomblé é composto de diferentes “nações”. Cada nação é “um tipo de organização sociorreligiosa, baseada em padrões comuns de tradições africanas, em crenças, adoração e língua” (DE CASTRO, 2022, p.7-8). Essas nações importam seus vocabulários de culto de diferentes línguas africanas. Por exemplo, entre as nações “jeje”, as divindades são genericamente chamadas de “*vodum*”, um termo proveniente da língua fon; entre as nações “nagô-ketu-ijexá”, as divindades são denominadas “*orixás*”, da língua yorubá; e são chamadas de “*inquire*”, das línguas kikongo e kimbundo, entre as nações “congo-angola” (DE CASTRO, 2022, p.7-8, grifos da autora). De Castro (2022, p.7) explicou que, na Bahia e no Brasil, essas nações estão estruturalmente associadas, de tal modo que podemos nos referir a todas como um “culto afro-brasileiro”.

O candomblé possui, assim, uma língua própria, formada a partir do português arcaico de Portugal, trazido ao Brasil por colonizadores portugueses, e de diferentes línguas africanas, trazidas pelas pessoas que eram feitas seus escravos. Essa língua é chamada “língua de santo”:

A língua de santo na Bahia, como a língua dos serviços loa do Haiti e a lengua de santeros de Cuba, compreende um vocabulário específico de evidente origem africana e de aspecto mágico semântico. São palavras que descrevem a ordem social do grupo, objetos ritualísticos e sagrados, cozinha ritualística; cânticos e expressões referentes a crenças, a costumes específicos, cerimônias e ritos mágicos, todos apoiados num tipo consuetudinário de comportamento bem conhecido dos participantes desses cultos por experiência pessoal. (DE CASTRO, 2022, p.8, grifos da autora)

O conhecimento dos termos dessa língua, de sua adequação ritualística mais do que sua tradução literal, à que, segundo De Castro (2022, p.8), muito poucos têm acesso, é o que permite a ascensão de indivíduos dentro da estrutura sociorreligiosa do culto. Há, assim, um interesse em preservar o hermetismo de termos importados de línguas africanas dentro do português brasileiro, fazendo com que sobreviva sua força criadora:

Sendo assim, mesmo que se considerem essas manifestações como realidades brasileiras, na medida em que foram recriadas e remoldadas no Brasil, o repertório linguístico específico das suas cerimônias ritualísticas é preservado *estranho* ao domínio da língua portuguesa, porque nele se acha implícita a

noção maior de segredo dos cultos. E se a língua não relata a realidade, mas cria-a, subjetivamente, qualquer mudança que se opere no sistema linguístico acarretará necessariamente uma mudança na imagem dessa realidade. (DE CASTRO, 2022, p. 8-9, grifo nosso)

De Castro explicou (informação verbal) que quando um pedaço de giz é nomeado “pemba” em um terreiro de candomblé, ele deixa de ser um pedaço de giz, e se torna algo sagrado, um símbolo, *pemba*.⁹ A partir de então, ele passa a cumprir sua função ritualística, que dependerá do papel de todos os presentes no terreiro.

Em *Quincas Berro D'Água*, um olhar místico, bastante próximo a esse, para os símbolos e para a linguagem se manifesta no comportamento das personagens, em específico dos amigos de Quincas e personagens das ruas de Salvador. Ele surge na seguinte cena, em que os quatro amigos estão velando seu corpo:

Curió e Pé-de-Vento voltaram com caixões, um pedaço de salame e algumas garrafas cheias. Fizeram um semicírculo em torno ao morto e então Curió propôs rezarem em conjunto o Padre-Nosso. Conseguira, num surpreendente esforço de memória, recordar-se da oração quase completa. Os demais concordaram, sem convicção. Não lhes parecia fácil. Negro Pastinha conhecia variados toques de Oxum e Oxalá, mais longe não ia sua cultura religiosa. Pé-de-Vento não rezava há uns trinta anos. Cabo Martim considerava preces e igrejas como fraquezas pouco condizentes com a vida militar. Ainda assim tentaram, Curió puxando a reza, os outros respondendo como melhor podiam. Finalmente Curió (que se havia pôsto de joelhos e baixara a cabeça contrita) irritou-se:

– Cambada de burros...

– Falta de treino... – disse o Cabo. – Mas já foi alguma coisa. O resto o padre faz amanhã.

Quincas parecia indiferente à reza, devia estar com calor, metido naquelas roupas quentes. Negro Pastinha examinou o amigo, precisavam fazer alguma coisa por ele já que a oração não dera certo. Talvez cantar um ponto de candomblé? (AMADO, 1961, p.31)

Entre a reza incompleta do “Padre-Nosso” de Curió, o ateísmo de Cabo Martim e a insatisfação de Quincas, o candomblé aparece como uma solução conciliatória, ou melhor, uma solução mágica.

É interessante observar como os quatro amigos acreditam na capacidade das rezas, palavras e discussões de agradar ou não a Quincas, mesmo depois de sua morte. Essa crença é compartilhada pela voz narrativa, em cuja narração as discussões têm o efeito de trazer Quincas de volta à vida. Assim, após o velório, o personagem é vestido de suas velhas roupas e levado por seus quatro amigos para um último passeio pela cidade de Salvador.

⁹ Entrevista com Yeda Pessoa de Castro, concedida ao canal Youtube “Educa Yorubá”, em 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCHZWNWYKYXag2Fm791o3r1w>>. Acesso: 18 novembro 2022.

2.4 As línguas de Quincas Berro D'Água

Como Amado contou a Alice Raillard (1990, p.302), em *Os Velhos Marinheiros* (1961) surgiu pela primeira vez em sua obra a figura do “narrador”. Se nos romances anteriores a instância narrativa era, nos termos de Genette (1972, p.287, tradução nossa), “extradieгética”, externa ao enredo e muitas vezes omnisciente, em *Quincas* ela se torna uma personagem com tempo e espaço próprios, uma testemunha ativa e participante do enredo. A partir dos relatos de diversas testemunhas, essa instância constrói a narrativa das três mortes e vidas de Quincas Berro D'Água.

Assim se inicia a narração:

Até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro D'Água. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas. Não há clareza sobre hora, local e frase derradeira. A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranqüila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase, acontecida quase vinte horas antes daquela outra propalada e comentada morte na agonia da noite, quando a lua se desfez sobre o mar e aconteceram mistérios na orla do cais da Bahia. Presenciada, no entanto, por testemunhas idôneas, largamente falada nas ladeiras e becos escusos, a frase final repetida de bôca em bôca, representou, na opinião daquela gente, mais que uma simples despedida do mundo, um testemunho profético, mensagem de profundo conteúdo [...]. (AMADO, 1961, p. 7)

O dêitico “até hoje” ancora o discurso no momento do “agora”, o presente impreciso e fluido da narração. O uso da primeira pessoa do singular em todo o primeiro capítulo, assim como o presente e o futuro simples, “presentificam” (MOISÉS, 1982) a instância narrativa aos olhos do leitor: “Não sei se êsse mistério da morte (ou das sucessivas mortes) de Quincas Berro D'água pode ser completamente decifrado. Mas eu o tentarei, como êle próprio aconselhava, pois o importante é tentar, mesmo o impossível” (AMADO, 1961, p.8). O pretérito imperfeito em “aconselhava”, de valor iterativo, confere aos feitos de Quincas um aspecto de hábito e continuação.

Após sua primeira morte, a morte social – quando, cansado dos costumes do seu entorno familiar e profissional pequeno-burguês, Joaquim fugiu de casa para dormir numa “pocilga miserável” e viver nas ruas da cidade (AMADO, 1961, p.9) – são os relatos de diversos personagens das ruas de Salvador que permitem que Quincas continue vivendo, não aquela existência que tinha, mas a que escolheu ter:

Em realidade, num esforço digno de todos os aplausos, a família conseguira que assim brilhasse, sem jaça, a memória de Quincas desde alguns anos, ao decretá-lo morto para a sociedade. Dêle falavam no passado se, obrigados pelas circunstâncias, a êle se referiam. Infelizmente, porém, de quando em vez algum vizinho, um colega qualquer de Leonardo, amiga faladeira de Vanda (a filha envergonhada), encontrava Quincas ou dêle sabia por intermédio de terceiros.

Era como se um morto se levantasse do túmulo para macular a própria memória [...]. (AMADO, 1961, p.9)

Pela voz do “santeiro, velho magro de carapinha branca”, chega à família de Quincas a notícia de sua segunda morte, a morte física: “Filha e genro ouviam sem prazer aquêles detalhes com negras e ervas, apalpadelas e candomblé. Balançavam a cabeça, quase apressavam o santeiro, homem calmo, amigo de narrar uma história com todos os detalhes” (AMADO, 1961, p.9).

A narrativa da terceira morte de Quincas, ocorrida “quase vinte horas” após sua morte física, é também composta dos relatos de múltiplas vozes, quer sejam testemunhas do momento derradeiro ou terceiros, repentistas, cantadores e personagens populares da cidade de Salvador:

Os patifes que contavam, pelas ruas e ladeiras, em frente ao Mercado e na Feira de Água dos Meninos, os momentos finais de Quincas (até um folheto com versos de pé quebrado foi composto pelo repentista Cuíca de Santo Amaro e vendido largamente), desrespeitavam assim a memória do morto, segundo a família. E memória de morto, como se sabe, é coisa sagrada, não é para estar na bôca pouco limpa de cachaceiros, jogadores e contrabandistas de maconha. Nem para servir de rima pobre a cantadores populares na entrada do Elevador Lacerda, por onde passa tanta gente de bem [...]. (AMADO, 1961, p.8)

Não se sabe ao certo qual foi a frase derradeira de Quincas. Mas isso pouco importa, pois Quitéria, que estava ao seu lado, e Curió, Cabo Martim, Negro Pastinha e Pé-de-Vento, assim como todos os marinheiros e o capitão Manuel, poderão atestar o que ouviram – e com muita confiança! A cachaça, a noite escura e estrelada, a tempestade que circulavam, naquele momento, ao redor do caldeirão fumegante de moqueca serviram apenas para exacerbar seus sentidos e espíritos. Os testemunhos das personagens dispensam a necessidade de se confirmar os fatos: “Quanto à frase derradeira há versões variadas. Mas, quem poderia ouvir direito no meio daquele temporal? Segundo um trovador do Mercado, passou-se assim.” (AMADO, 1961, p.38).

No fim da narrativa de *Quincas Berro D’Água*, a frase derradeira do personagem se transforma em um poema composto de versos de sete sílabas:

*“No meio da confusão
ouviu-se Quincas dizer:
“– Me enterro como entender
na hora que resolver.
Podem guardar seu caixão
Pra melhor ocasião.
Não vou deixar me prender
em cova rasa no chão.”
E foi impossível saber*

o resto de sua oração.” (AMADO, 1961, p. 38-39, grifos e pontuação do autor).

Versos de sete sílabas são, segundo Bastide (1980, p.21), característicos da “poesia oral do Brasil”. É uma versificação comum na literatura de cordel brasileira, herdeira, segundo Aguiar (2018, p.28) do “cancioneiro medieval galego-português”. As epigramas do mentor de Jorge da Academia dos Rebeldes, Pinheiro Viegas, eram exemplos de poemas com essa versificação. No subcapítulo 2.1, vimos que a literatura de cordel foi uma fonte importante de inspiração para as obras de Jorge Amado.

Em seu ensaio *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, o filósofo e crítico literário alemão Walter Benjamin (1987, p.205) explicou que para os contadores de histórias medievais, “O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência”. Os relatos desses contadores eram caracterizados, segundo Benjamin (1987, p.204), por uma “concisão” narrativa:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1987, p. 204).

São frequentes no texto de *Quincas* frases curtas, muitas vezes sem pronome sujeito. Também encontramos frases sem verbo principal, enumerações de adjetivos e de verbos de ação. As orações, com frequência assindéticas, não explicitam conexões lógicas, deixando ao leitor uma margem interpretativa:

Pela janela aberta, o ruído da rua entrou, múltiplo e alegre, a brisa do mar apagou as velas e veio beijar a face de Quincas, a claridade estendeu-se sobre ele, azul e festiva. Vitorioso sorriso nos lábios, Quincas ajeitou-se melhor no caixão. (AMADO, 1961, p.19)

Segundo Bastide (1980, p.35), a concisão caracteriza os contadores de histórias em geral, como aqueles e aquelas com que Amado conviveu durante sua infância e juventude, seguidores das tradições dos *arokin* e *akpalê*. Esses contadores estão presentes na escrita de *Quincas Berro D'Água*:

Pois um contador não analisa, não recorta o ser vivo, não o reduz em associações de ideias ou de imagens, ele diz a ação de seres concretos, mergulhados no real, às vezes em simbiose com a água, a floresta, o vento. O contador diz uma história, ponto final. O que não quer dizer que seus personagens careçam de profundidade psicológica; somente que essa profundidade, temos que buscá-la ali onde estão os comportamentos vividos, ou seja, naquele nível em que se encontra o contador. (BASTIDE, 1980, p.35, tradução nossa)

Era, além disso, um hábito de Amado introduzir em seus livros referências a pessoas e lugares que conhecia. Alguns de seus personagens são homenagens a figuras importantes da cultura popular baiana, sendo o referente de “Cuíca de Santo Amaro” um repentista famoso, “Valdemar” um capoeirista e, segundo Amado, o “melhor fabricante de berimbau da Bahia” (RAILLARD, 1990, p.39). “Mestre Pastinha” foi um grande mestre da capoeira e filósofo popular, que “fundou a primeira escola de capoeira do estilo angola, no Pelourinho” (GOLDSTEIN, 2008, p.14). Junto com “Curió”, ambos foram fundadores da instituição da Capoeira D’Angola no Brasil.¹⁰

No texto de *Quincas*, os antropônimos e topônimos possuem a função de manter vivos seus referentes no universo, real ou fictício, da cidade de Salvador. É o que acontece com o personagem principal, desde o episódio do apelido do “berro d’água” que lhe rendeu sua fama:

Não que seja fato memorável ou excitante história, mas vale a pena contar o caso pois foi a partir desse distante dia que a alcunha de “berro d’água” incorporou-se definitiva ao nome de Quincas. Entrara ele na venda de Lopez, simpático espanhol, na parte externa do Mercado. Freguês habitual, conquistara o direito de servir-se sem auxílio do empregado. Sobre o balcão viu uma garrafa, transbordando de límpida cachaça, transparente, perfeita. Encheu um copo, cuspiu para limpar a boca, virou-o de uma vez. E um berro inumano cortou a placidez da manhã no Mercado, abalando o próprio Elevador Lacerda em seus profundos alicerces. O grito de um animal ferido de morte, de um homem traído e desgraçado:

– Águuuuuua!

Imundo, asqueroso espanhol de má fama! Corria gente de todos os lados, alguém estava sendo com certeza assassinado, os fregueses da venda riam às gargalhadas. O “berro d’água” de Quincas logo se espalhou como anedota, do Mercado ao Pelourinho, do Largo das Sete Portas ao Dique, da Calçada a Itapoã. Quincas Berro D’Água ficou ele sendo desde então [...] (AMADO, 1961, p.21)

Segundo Freitas (2022, p.18-19), em diversas comunidades africanas, os nomes caracterizam o sujeito em suas relações com os outros, construindo com a comunidade uma “relação empírica e empática”. Assim, o nome de alguém “não pertence apenas a quem ele se refere, mas, antes, é um bem simbólico coletivo [...]” (FREITAS, 2022, p.19)

¹¹. Mais que isso, os nomes possuiriam uma função ontológica. Bunseki Fukiau (2001, s/p) trouxe, em seu livro *Cosmologia Africana dos Bantu-Kongo*, o seguinte ditado da filosofia bakongo, em língua kikongo:

¹⁰ Informações retiradas: do website da “Fundação Cultural Palmares”. Disponível em: <<https://www.palmares.gov.br/?p=41316>>; e do blog “ABC dos grandes mestres de Capoeira”. Disponível em: <<https://velhosmestres.com/br/pastinha>> (Pastinha) e <<https://velhosmestres.com/br/destaques-25>> (Curió). Acesso: 22 novembro 2022.

¹¹ Isso ocorre também na Língua de Sinais Brasileira (Libras), onde o sinal de nome identifica e acolhe a pessoa dentro da comunidade, e só pode ser dado por alguém que já pertença a essa comunidade.

Diadi nza-Kongo kandongila: Mono i kadi kia dingo-dingo (kwènda-vutukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzingila. Ngiena, kadi yateka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye kalulula.

Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente. (FUKIAU, 2001, s/p, tradução de SANTOS, 2019, p.131)¹²

É segundo uma lógica parecida que, no texto de Amado, o apelido de Quincas Berro D'Água faz jus à essência de Quincas, à vida de marinheiro que ele sonhava ter. Sua frase derradeira que, com a maior imprecisão possível, é a base de toda a narrativa, ecoa em verdade o juramento de “velho marinheiro” que ele havia feito na página vinte:

Então Quincas Berro D'Água fazia seu solene juramento: reservara ao mar a honra de sua hora derradeira, de seu momento final. Não haviam de prendê-lo em sete palmos de terra, ah! isso não! Exigiria, quando a hora chegasse, a liberdade do mar, as viagens que não fizera em vida, as travessias mais ousadas, os feitos sem exemplo. Mestre Manuel, sem nervos e sem idade, o mais valente dos mestres de saveiro, sacudia a cabeça, aprovando. Os demais, a quem a vida ensinara a não duvidar de nada, concordavam também, tomavam mais um trago de pinga. Pinicavam os violões, cantavam a magia das noites no mar, a sedução fatal de Janaina. O “velho marinheiro” cantava mais alto que todos. (AMADO, 1961, p.20)

Quincas pronunciou sua frase quase “vinte horas” após sua morte física, quando, cercado por seus amigos e amigas no navio do mestre Manuel, ao lado de um caldeirão de moqueca e envolto numa enorme tempestade, ele se lançou ao mar da Bahia, “para nunca mais voltar” (AMADO, 1961, p.7). Assim, a terceira morte de Quincas, sua morte narrada, é também o início de uma nova existência:

Foi quando cinco raios sucederam-se no céu, a trovoadá reboou num barulho de fim de mundo, uma onda sem tamanho levantou o saveiro. [...] No meio do ruído, do mar em fúria, do saveiro em perigo, à luz do raio, viram Quincas atirar-se e ouviram sua frase derradeira. Penetrava o saveiro nas águas calmas do quebra-mar, mas Quincas ficara na tempestade, envolto num lençol de ondas e espuma, por sua própria vontade. (AMADO, 1961, p. 38)

Os relatos das personagens da cidade de Salvador sobre a frase final de Quincas permitem que ele sobreviva para além de suas três mortes, uma vez que demarcam a entrada do personagem no imaginário da comunidade de Salvador.

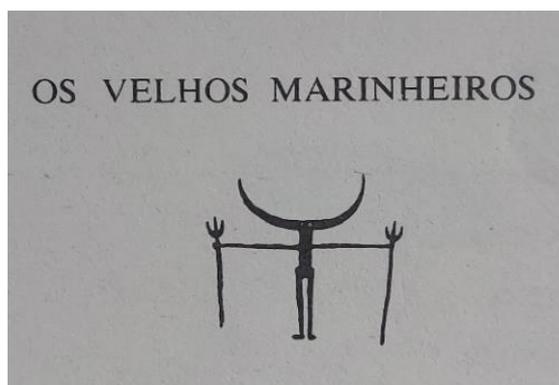
Para Quitéria do Ôlho Arregalado, que estava ao lado de Quincas no momento derradeiro, sua frase foi: “Cada qual cuide de seu entêrro, impossível não há.” Segundo Amado, só foi possível que Quincas escolhesse seu destino porque ele possuía amigos

¹² Tiganá Santana Neves Santos traduziu o livro do inglês e do kikongo ao português em sua tese de doutoramento na USP, em 2019. Segundo Santos (2019, p.131) na contracapa do livro de Fukiau, ao lado da citação em kikongo, consta a tradução em inglês: “Here is what the Kongolese Cosmology taught me: I am going-and-coming-back-being around the center of vital forces. I am because I was and re-was before, and that I will be and re-be again.”

(RAILLARD, 1990, p.269). Além disso, seus amigos eram verdadeiros contadores de histórias, que souberam olhar para a língua em toda a sua capacidade criativa e acolhedora. De Castro (2022, p.19) trouxe uma frase angolana em quimbundo, que diz: “Kifua o dimi, mwenyu u fua we!” / “Morre a língua, a alma morre também”.

Jorge Amado dedicou *Quincas Berro D'Água* a um amigo seu, um poeta boêmio pernambucano que amava as cores, principalmente a azul. Assim ele escreveu na dedicatória da edição *Os Velhos Marinheiros*: “À memória de Carlos Pena Filho, mestre da poesia e da vida, Berrito D'água na mesa do bar, comandante de fina palidez na mesa de pôquer, hoje navegando em mar ignoto com suas asas de anjo, estas histórias que eu lhe prometi contar” (AMADO, 1961, s/p). Na folha de rosto consta, como em diversos livros de Amado editados pela Martins, o símbolo do orixá Exú:

Figura 2: Símbolo de Exú na edição *Os Velhos Marinheiros* (1961)



Fonte: foto tirada pela autora (2022)

Segundo o sociólogo Reginaldo Prandi (2017, p. 49-50), em nações iorubá do candomblé, Exú é considerado o orixá “mensageiro”, o “transportador” que permite a comunicação entre o mundo dos orixás, o “Orum”, e o mundo dos humanos, o “Aiê”. Em um conto escrito por Prandi (2017, p.7-8), a avó da personagem Aimó lhe explica que a narração das histórias, dos feitos das pessoas do passado, permite o seu retorno do Orum para o Aiê, do mundo dos mortos para o mundo dos vivos:

Segundo os ensinamentos da avó, o morto renascia na mesma família, mas para renascer não podia ser esquecido no Aiê. A família deveria tratar o morto como tratava os vivos, dando-lhe comida, bebida, vestimenta, diversão e tudo o mais. Os feitos notáveis do morto deveriam ser constantemente lembrados, seu nome invocado com orgulho, sua lembrança mantida viva. (PRANDI, 2017, p.7-8)

É incrível observar semelhanças entre o enredo das mortes e vidas do personagem Quincas e o contexto da obra de Amado, *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água*.

Podemos pensar, de um lado, na imensa quantidade de amigos que Jorge tinha, entre os quais críticos literários e tradutores como Alice Raillard, Luciana Stegagno-Picchio e Roger Bastide. De outro, podemos observar a multiplicidade de línguas para as quais o texto foi traduzido. Na edição de 1961 da Martins já constavam: “alemão, árabe, búlgaro, espanhol, francês, húngaro, inglês, italiano, polonês, russo, tcheco” (AMADO, 1961, s/p).¹³ As traduções de Barbara Shelby em 1965, para o inglês americano, e de Georges Boisvert em 1961 para o francês são um pequeno recorte ao qual se dedica este estudo.

A escrita de *Quincas* é realmente, como havia colocado Olivieri-Godet (informação verbal)¹⁴, uma escrita “plural”, composta de múltiplas origens. Isso se revela tanto dentro do enredo, na multiplicidade de vozes cujos relatos contribuem para sua narração, como fora dele, na diversidade de línguas e visões de mundo que podem ter contribuído para o texto. Dentre essas línguas, podemos considerar o português arcaico de Portugal e o tupi-Guarani, assim como línguas africanas iorubá, fon e do grupo de línguas banto. Segundo De Castro (2022, p.9-11; p.93), essas últimas tiveram um papel importante na formação do português falado na Bahia e em todo o Brasil.

Se a “força” de uma obra de arte não depende somente dela, nem somente de seu autor ou autora, ela se alimenta em grande parte das circunstâncias em que essa obra surge. Hoje, sabemos da importância de fatores como política, guerras, ideologia, economia, condições da natureza, imprevisibilidades do acaso, encontros e desencontros pessoais. O teólogo, filólogo e tradutor alemão do século XIX, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (2010, p.51), insistia em um fator específico, intrinsecamente ligado a todos esses: a linguagem, ou a(s) língua(s) que contribuíram para a escrita do texto.

¹³ Segundo informação visual obtida na Fundação Casa de Jorge Amado, em Salvador (abril de 2023), *Quincas Berro D'Água* foi o único texto de Amado a ser traduzido ao Esperanto, como *La Morto kaj la Morto de Kinkas Akvobleko*.

¹⁴ Fala de Rita Olivieri-Godet no *Colóquio Internacional: Jorge Amado - 90 anos de Literatura* (novembro 2021). Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCHZWNWYKyXag2Fm791o3r1w>>. Acesso: 21/11/2022.

3 OS DOIS “MÉTODOS” DE TRADUÇÃO DE SCHLEIERMACHER

Em 1813, Schleiermacher proferiu uma palestra na *Königliche Akademie der Wissenschaften* (Academia Real de Ciências) da Prússia, para “um público de sete pessoas” (HEIDERMANN, 2010, p.19). Segundo o pesquisador em linguística e tradução, Markus Weininger, o discurso surgiu de uma necessidade do teólogo de honrar os seus compromissos como membro da Academia, para que pudesse garantir sua condição de bolsista dentro dela (informação verbal)¹⁵. Foi assim que Schleiermacher, que, embora tradutor, principalmente de textos bíblicos e de Platão, tinha como interesse principal a teologia e não a tradução, veio a desenvolver as reflexões que compõem o ensaio *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (1816).

Este estudo se apoia em uma versão do ensaio, a tradução feita pelo pesquisador e conhecedor da obra de Schleiermacher, Celso Braida. Com o título *Sobre os Diferentes Métodos de Tradução*, o texto foi lançado em 2010 na *Antologia Bilíngue: Alemão-Português*, organizada pelo pesquisador em linguística, filologia alemã e tradução, Werner Heidermann¹⁶. Na antologia, se encontram publicadas lado a lado as duas versões do ensaio, em português e em alemão¹⁷.

Apesar do público restrito e das condições pouco espontâneas de sua criação, o texto de Schleiermacher é considerado por Mauri Furlan (2011, p.70), pesquisador em linguística e filologia clássica, como “o mais importante ensaio sobre tradução produzido no século XIX”. Segundo Furlan (2011, p.70), ele influenciou “grandemente os estudos da tradução até nossos dias” e seu “pensamento central”, o contraste entre dois “métodos” de tradução, foi “assumido” por teóricos contemporâneos.

Em 1985, o ensaio de Schleiermacher foi traduzido pelo filósofo e crítico literário Antoine Berman, e publicado em língua francesa na coletânea *Les Tours de Babel, Essais*

¹⁵ Informação fruto de uma conversa com Markus Johannes Weininger, professor e pesquisador em linguística e estudos de tradução (novembro de 2022).

¹⁶ Link para acesso à antologia bilíngue. Disponível em : <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/178909/Werner_Heidermann_%28Org.%29_Classicos_da_Teoria_da_Traducao_-_Alemao-Portugues.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso: 18 janeiro 2023.

¹⁷ O ensaio foi, segundo Kitzbichler, Lubitz e Mind (2006), publicado pela primeira vez em 1816. Mais tarde, foi reeditado postumamente em uma coletânea em Berlim, pela editora G. Reimer, em 1838. Essa coletânea, de onde foi retirado o texto da *Antologia Bilíngue*, tem como título *Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke, Dritte Abtheilung - Zur Philosophie, Zweiter Band, Dr. Friedrich Schleiermacher's philosophische und vermischte Schriften* (Obras completas de Friedrich Schleiermacher, Terceiro Capítulo – Sobre Filosofia, Volume Dois, Escritos filosóficos e variados do Dr. Friedrich Schleiermacher). As páginas referentes são 207 a 145.

sur la traduction (As Torres de Babel, Ensaios sobre a tradução), com o título “*Des différentes méthodes du traduire*” (BERMAN, 2013, p.14). Na mesma coletânea, Berman publicou *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain* (*A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*), onde desenvolveu seus conceitos de tradução “ética, poética e pensante” e de “tradução etnocêntrica, platônica e hipertextual”. Berman (2013, p.100) fez então referência a Schleiermacher, em apoio à sua refutação dessa segunda maneira de traduzir¹⁸. Em seguida, tanto o ensaio de Berman, como os métodos de Schleiermacher foram citados pelo teórico Lawrence Venuti (2004, p.19-20) quando este explorou, no livro *The Translator’s Invisibility* (*A invisibilidade do tradutor*) seus conceitos de tradução “estrangeirizante” e “domesticadora”¹⁹.

Assim os métodos são descritos na *Antologia Bilingue*:

Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.

Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.56-57)

O artigo *Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens, traduções sinóticas* (2011) permite comparar a tradução que usamos de Braidão com as de outros pesquisadores, de modo a que esses olhares, como os de Venuti e Berman, revelem diferentes facetas do texto de Schleiermacher. A eles se acrescentam a ajuda dos pesquisadores Werner e Markus, assim como o livro *Relativismo linguístico ou como a língua influencia o pensamento* (2020) de Gonçalves, que contextualiza pensamentos do movimento romântico e humanista alemão sobre a linguagem.

Este estudo se baseia, assim, em interpretações de interpretações do ensaio, feitas por tradutores, professores e pesquisadores, em outras línguas e mais de dois séculos depois de sua publicação – ou seja, ocorre múltiplas vezes o que o linguista Gadamer (2010, p.241) se referiu como “clarificação enfatizante”. Ainda assim, mora no coração do projeto a escolha de considerar esses movimentos, não como afastamentos, mas como oportunidades de aproximação.

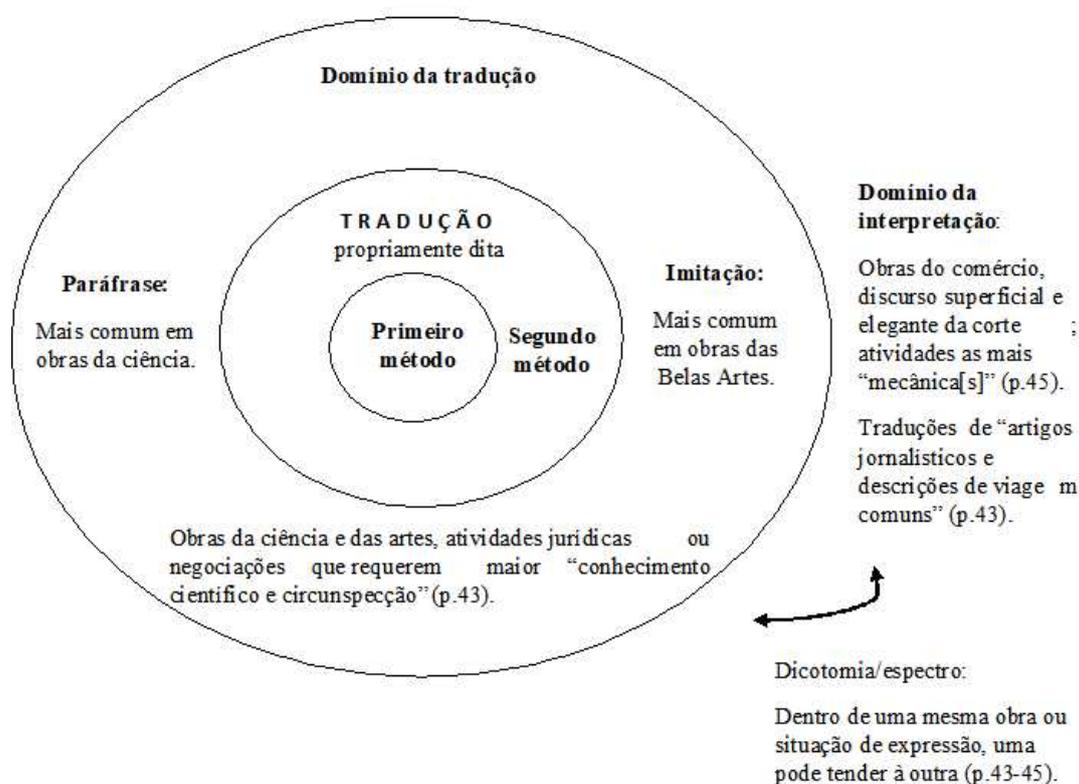
¹⁸ Ensaio publicado na França em 1985 pela editora Trans-Europ-Repress, e em seguida reeditado pela Éditions Seuil em 1999. Foi lançado no Brasil em português em 2013, pelas editoras Copiart e UFSC, traduzido por Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini.

¹⁹ A primeira edição do livro em inglês foi lançada em 1995, pela editora Routledge. A primeira edição em português foi lançada no Brasil em 2021, pela editora Unesp, com tradução de Laureano Pellegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo.

3.1 Domínios e marcos delimitadores

Schleiermacher (2010, p.41) delimita em seu ensaio diversos “domínios”, cujas fronteiras não são sempre nítidas. Como lembra o teólogo-tradutor, os “limites” desses domínios são às vezes bastante “imprecisos”. Isso talvez explique sua necessidade de determinar “pontos extremos” ou “marcos delimitadores” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.41;57). Segue um esquema apresentando alguns desses marcos:

Figura 3: "Domínios" e "marcos delimitadores" da tradução segundo Schleiermacher



Fonte: elaborado pela autora (2022)

O conceito de “interpretação” de Schleiermacher difere do seu homônimo atualmente conhecido no campo dos Estudos de Tradução e de Interpretação no Brasil. No ensaio, o teólogo não define os conceitos de “interpretação” e “tradução” a partir de uma distinção entre linguagem oral ou sinalizada, e linguagem escrita, mas como algo que lembra duas perspectivas diferentes, duas abordagens distintas da língua.

O que define o domínio da interpretação para Schleiermacher (2010, p.45-47; 85) é o aspecto “fixo” da relação entre o “signo” (“Zeichen”) e a “coisa” (“Sache”)

representada, algo que seria mais comum no mundo do comércio e das negociações e no universo cosmopolita, na vida “superficial e elegante” da corte de sua época. No domínio da interpretação, quem domina é o “objeto” (“Gegenstand”), e o autor se coloca apenas como “órgão receptor” deste.

Seu discurso segue “a ordem do tempo e do espaço”:

Na vida comercial trata-se na maior parte de objetos visíveis ou ao menos bem determinados; todas as negociações têm um certo caráter aritmético ou geométrico, por toda parte número e medida podem ajudar; e mesmo naqueles conceitos que, segundo os antigos, admitem o mais e o menos e são designados por meio de uma hierarquia de palavras, que na vida ordinária diminuem e crescem em conteúdo indeterminado, assumem por meio de lei e costume um *uso fixo* para cada palavra. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.45, grifo nosso)²⁰

No domínio da tradução, ao inverso, segundo Schleiermacher (2010, p.43), prevalece “o modo de ver e combinar próprio do autor”. Quanto mais o adentramos, mais a ordem que segue o discurso é embebida de um certo grau de liberdade ou arbitrariedade. À medida em que, nesse discurso, o papel do objeto e a função do tempo e do espaço se diluem, cresce a importância da criatividade do autor e do “espírito” de sua língua (SCHLEIERMACHER, 2010, p.43).

O que Schleiermacher explica acontecer no domínio da tradução lembra aquilo que ocorre quando, em língua de santo, o giz é nomeado “pemba” no terreiro de candomblé. Com frequência, o “objeto” visado pelo discurso “surge” com esse discurso e “apenas existe com ele”:

[...] por um lado, a capacidade combinatória livre própria do autor e, por outro, o espírito da língua com o seu sistema de intuições e matizações das disposições mentais, são tudo; o objeto não domina de modo algum, mas é dominado pelo pensamento e pela mente, mais ainda, com frequência apenas surge pelo discurso e apenas existe com ele (SCHLEIERMACHER, 2010, p.43-45)²¹

O artigo *Traduções Sinóticas* mostra que três tradutores do ensaio de Schleiermacher para o português fizeram a escolha de traduzir “die Geist der Sprache” com o “espírito da língua” (VON MÜHLEN POLL, 2001, BRAIDA, 2007/2011,

²⁰ “Im Geschäftsleben hat man es größtentheils mit vor Augen liegenden, wenigstens mit möglichst genau bestimmten Gegenständen zu thun; alle Verhandlungen haben gewissermaßen einen arithmetischen oder geometrischen Charakter, Zahl und Maaß kommen überall zu Hülfe; und selbst bei denen Begriffen, welche, nach dem Ausdruck der Alten, das Mehr und Minder in sich aufnehmen und durch eine Stufenfolge von Wörtern bezeichnet werden, die im gemeinen Leben in unbestimmtem Gehalt auf- und abwogen, entsteht bald durch Gesez und Gewohnheit ein fester Gebrauch der einzelnen Wörter.”

²¹ “[...] das freie eigenthümliche combinatorische Vermögen des Verfassers an der einen, der *Geist* der Sprache mit dem in ihr niedergelegten System der Anschauungen und Abschattung der Gemüthsstimmungen auf der anderen Seite alles sind, der Gegenstand auf keine Weise mehr herrscht, sondern von dem Gedanken und Gemüth beherrscht wird, ja oft erst durch die Rede geworden und nur mit ihr zugleich da ist.”

FURLAN, 2011, p.9). Em *Relativismo Linguístico*, o termo em alemão “Geist” também foi referido por Gonçalves (2020, p.110-113) como “pensamento”. O dicionário bilíngue alemão-português *Pons* oferece tanto os significados de “mente”, “engenho” e “pensamento”, como os de “espírito”, “alma” e “fantasma”.²²

Schleiermacher parece tentar chegar ao seu conceito de tradução por meio de círculos concêntricos que se comprimem e se expandem ao redor do conceito. À medida em que as margens se estreitam e se alargam, a “tradução” se torna mais e mais compreensível. Esse percurso reflexivo lembra o processo “hermenêutico” da compreensão, que o teólogo descreveu, segundo Coelho (2018, p.42) em algumas de suas obras.

Esse movimento também lembra o que o linguista alemão contemporâneo a Schleiermacher e seu conhecido, Wilhelm Freiherr von Humboldt, explicou sobre o entendimento de uma “palavra”:

Ninguém associa a uma palavra justa e exatamente a mesma coisa que uma outra pessoa. E essa diferença, por menor que seja, reverbera como *pequenos círculos* na água, pela língua inteira. Assim, todo entendimento é, ao mesmo tempo, um não-entendimento, toda concordância em pensamentos e sentimentos é, ao mesmo tempo, divergência. (HUMBOLDT, 2006, p.XXIX, grifo nosso)

Distintos do domínio da interpretação, já se aproximando daquele da tradução, existem outros dois domínios que também servem de marcos delimitadores: a paráfrase e a imitação.

3.1.1 *Aparáfrase*

Em 1816, Wilhelm von Humboldt buscou justificar sua tradução da tragédia grega de Ésquilo, *Agamêmon*, fruto, segundo Heidermann (2006, XXI) “de um trabalho de mais de 20 anos”, argumentando que:

Por sua natureza singular e num sentido diverso do que se possa dizer de qualquer obra de grande originalidade, um tal poema é intraduzível. Análise e experiência confirmam aquilo que já se observou mais de uma vez: que, abstraindo das expressões que designam apenas objetos físicos, nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a uma de outra. Diferentes línguas são, deste ponto de vista, somente outras tantas sinonímias: cada uma delas exprime o conceito de modo um pouco diferente, com esta ou aquela determinação secundária, um degrau mais alto ou mais baixo na escala das

²² Entrada no dicionário bilíngue *Pons* on-line para o termo “Geist”. Disponível em: <<https://pt.pons.com/tradu%C3%A7%C3%A3o/alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs/Geist>>. Acesso: 5 janeiro 2023.

sensações. (HUMBOLDT, 2010, p.105)²³

Humboldt dedicou os anos finais de sua vida, de 1820 a 1835, aos estudos filológicos e linguísticos, que o levaram à “elaboração de trinta gramáticas de línguas indígenas do continente americano” e a um texto de 1500 páginas sobre a língua Kawi da Ilha de Java (HEIDERMANN, 2006, p.XXXV). Heidermann (2006, p.XXXV) explicou que o linguista “[...] dominava o francês, o inglês, o italiano, o espanhol, o grego e o latim, além do basco, do provençal, do húngaro, do tcheco e do lituano. Estudava, com intensidade, inúmeras línguas da América do Norte, Central e do Sul [...]. Conhecia a língua copta (egípcio antigo), o chinês, o japonês e o sânscrito.”

Investigando os dados que seu irmão, o etnógrafo e naturalista Alexander von Humboldt havia coletado em viagens a outros continentes, Wilhelm se deparou com a incrível diversidade desses dados (GONÇALVES, 2020, p.102-103). A cada palavra em cada língua correspondiam leques de conceitos, que dependiam das línguas e que nunca se repetiam, corroborando, assim, sua tese já explicitada na *Introdução ao Agamêmnon*, de que “nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a uma de outra” (HUMBOLDT, 2010, p.105).

Schleiermacher retomou essa tese em seu ensaio:

[...] quanto mais distantes estão uma da outra quanto à origem e ao tempo, tanto mais nenhuma palavra em uma língua corresponde exatamente a uma da outra, e nenhuma flexão de uma apanha exatamente a mesma variedade de relações como uma da outra. Uma vez que esta *irracionalidade*, como eu a denomino, penetra em todos os elementos das duas línguas, ela deve afetar também o domínio das relações sociais. (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 47, grifo nosso)²⁴

Em sua explicação do pensamento de românticos alemães sobre a linguagem, Gonçalves (2020, p.107) se referiu a essa irracionalidade como “incomensurabilidade das línguas”. É o fato, colocado por Schleiermacher (2010, p.45), de que as palavras de línguas diferentes nunca se igualam nos “conceitos” que expressam e nas infinitas “extensões” destes. As línguas seriam, assim, sempre distintas nas “flexões” e “relações”

²³ “Ein solches Gedicht ist, seiner eigenthümlichen Natur nach, und in einem noch viel andren Sinn, als es sich überhaupt von allen Werken grosser Originalitaet sagen lässt, unübersetzbar. Man hat schon öfter bemerkt, und die Untersuchung sowohl, als die Erfahrung bestätigen es, dass, so wie man von den Ausdrücken absieht, die bloss körperliche Gegenstände bezeichnen, kein Wort Einer Sprache vollkommen einem in einer andren Sprache gleich ist. Verschiedene Sprachen sind in dieser Hinsicht nur ebensoviel Synonymieen; jede drückt den Begriff etwas anders, mit dieser oder jener Nebenbestimmung, eine Stufe höher oder tiefer auf der Leiter der Empfindungen aus.”

²⁴ “[...] je weiter sie der Abstammung und der Zeit nach von einander entfernt sind, um desto mehr so, daß keinem einzigen Wort in einer Sprache eins in einer andern genau entspricht, keine Beugungsweise der einen genau dieselbe Mannigfaltigkeit von Verhältnißfällen zusammenfaßt, wie irgend eine in einer andern. Indem diese *Irrationalität*, daß ich mich so ausdrücke, durch alle Elemente zweier Sprachen hindurchgeht, muß sie freilich auch jenes Gebiet des bürgerlichen Verkehrs treffen.”

a que remetem, em seus “modos de articulação” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.45), a que estão ligados conotações, emoções, sentimentos e memórias subjetivas. Irrracionalidade é o modo ilimitado como essas relações são constituídas dentro e pelas línguas.

A paráfrase quer dominar essa irracionalidade. Para isso, ela trabalha, explicou Schleiermacher (2010, p.55), “entre o muito inoportuno e o pouco penoso por meio de uma acumulação de detalhes soltos”. Assim, “O parafraseador opera com os elementos de ambas as línguas, como se eles fossem símbolos matemáticos que, por adição e subtração, poderiam reduzir-se a um valor igual e, com essa operação, nem o espírito da língua usada nem o da língua original pode se manifestar” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55).

Por meio do “acréscimo de determinações delimitadoras e ampliadoras”, a paráfrase quer “dominar a irracionalidade da língua, mas apenas de um modo mecânico” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.53; 55). Explicitando relações que no original “são obscuras e deixam-se perder”, a ela se assemelha às vezes ao “comentário”:

Se, além disso, a paráfrase pretenda indicar psicologicamente os vestígios das ligações do pensamento, ali onde elas são obscuras e deixam-se perder, através da incisão de frases: então, ela aspira ao mesmo tempo, quando se trata de composições difíceis, ocupar o lugar do comentário, e quer ainda menos se adequar ao conceito de tradução. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55)

A paráfrase mata o discurso, a impressão que este pode produzir no leitor ou na leitora:

Ela pode, talvez, repor desse modo o conteúdo com uma acuidade limitada, mas perde inteiramente a impressão; pois, o discurso vivo está irrecuperavelmente morto, na medida em que todos percebem que tal discurso não poderia originalmente provir assim de um espírito humano. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55)

Na intenção de ilustrar a estratégia, Schleiermacher citou em uma nota ao ensaio seu contemporâneo filósofo, escritor, poeta e tradutor, Johann Wolfgang von Goethe. O escritor aconselhava traduções em prosa de textos poéticos para nações cuja literatura era “jovem”:

[...] ao suprimir inteiramente as características de qualquer arte poética e até mesmo reduzindo o entusiasmo poético a um nível consensual, a prosa se presta perfeitamente para a iniciação, porquanto ela nos surpreende com a excelência desconhecida em meio à familiaridade da nossa pátria, de nossa vida comum, sem que saibamos o que nos sucede [...] (GOETHE, 2010, p.29; 31)²⁵

²⁵ Os trechos onde Goethe se refere a essa época estão disponibilizados na *Antologia Bilingue* (2010), e provém de *Aus Meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (Art. Ged. Ausg., vol. 10, p.540), autobiografia sobre os primeiros 26 anos de vida de Goethe publicada originalmente em 1811-1833, e *Noten und*

Goethe se referiu a uma “primeira época” das traduções na Alemanha como a da “tradução singela em prosa”, que apresenta “o estrangeiro à nossa maneira” (GOETHE, 2010, p.51). Em sua nota, Schleiermacher (2010, p.99-101) se refere a uma época semelhante como um tempo de traduções “mais ou menos parafrásticas”. A descrição que fez Goethe do período veio acompanhada de dois exemplos, uma tradução de Homero em prosa e a tradução da Bíblia por Martinho Lutero, no início do século XVI.

No seguinte trecho de sua tradução do Novo Testamento do latim ao alemão, *Romanos 3:28*, Lutero acrescentou o advérbio “somente” (em alemão, “allein”) próximo a “fé” (“Glauben”): “So halten wir nun dafür, daß der Mensch gerecht wird ohne des Gesetzes Werke, *allein* durch den Glauben.” / “Concluimos, pois, que o homem é justificado sem as obras da lei, *somente* pela fé” (LUTERO, 2006, p.2, tradução nossa, grifo nosso). Com esse acréscimo, segundo Furlan (2004, p.2), Lutero punha “[...] em questão o valor da Igreja católica enquanto instituição”, indo de encontro à ideia de que a justificação cristã podia ser obtida por meio de ações feitas à Igreja ou a compra de indulgências.

Foi em meio a uma guerra política e religiosa com os papistas que surgiu a *Carta aberta sobre a Tradução*, em alemão *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530), onde Lutero defendia sua tradução nos seguintes termos:

Pois não se tem que perguntar às letras na língua latina como se deve falar alemão, como fazem os asnos, mas sim há que se perguntar à mãe em casa, às crianças na rua, ao homem comum no mercado, e olhá-los na boca para ver como falam e depois traduzir; aí então eles vão entender e perceber que se está falando em alemão com eles. (LUTERO, 2006, p.98, tradução de Mauri Furlan)

Lutero buscava traduzir o texto em latim não somente com um texto em alemão, mas em uma língua tal como era falada pelo povo alemão, permitindo ao povo se reconhecer na língua que liam e ouviam. Isto se fundia com seu objetivo teológico e político de tornar a leitura do texto bíblico acessível a um maior número de pessoas (FURLAN, 2004, p.3). Aproximando esse texto da língua falada pelas pessoas no dia a dia, e afastando-a da linguagem erudita herdada do latim, destituiria assim a Igreja Católica da autoridade sobre seus sentidos, e introduziria no texto seu próprio conceito teológico de “justificação pela fé”.

Colocada nesses termos, sua estratégia não parece ilustrar somente a paráfrase, mas também o que Schleiermacher descreveu como seu oposto: a estratégia da

Abhandlungen zu bessern Verständnis des west-östlichen Divans (Art. Ged. Ausg., vol. 3 p.554), publicado postumamente em 1887.

“imitação”.

3.1.2 *A imitação*

A imitação consiste em substituir com um certo grau de arbitrariedade signos (palavras/conceitos) da língua do autor por signos da língua do tradutor/leitor, visando reproduzir os mesmos efeitos ou impressões que têm no original as relações entre eles e a partir deles para seu público. O que ela faz é “elaborar uma cópia, um todo composto de partes visivelmente diferentes das partes do original, mas que no efeito se aproxime do outro [...]” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55).

A imitação abraça o destino da intraduzibilidade estrita: ela deixa de lado as palavras, se volta para a totalidade do texto e de seu mundo. Assim, ao contrário da paráfrase, a imitação não tenta dominar, mas “curva-se diante da irracionalidade das línguas” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55).

Ao tentar salvar a “igualdade da impressão”, a imitação perde “a identidade da obra”. O “espírito da língua original não mais é exposto e atuante; mais ainda”, explica Schleiermacher (2010, p.55), “a novidade que ela produziu é substituída por outra coisa”. É uma forma de tradução que “confirm[a] o próprio” (HEIDERMANN, 2010, p. 12), substituindo o “espírito” da língua estrangeira pelo da própria língua.

A imitação lembra o que Goethe (2010, p.33) definiu como a “segunda época” das traduções alemãs, o período “parodístico”. As traduções francesas contemporâneas a Goethe e Schleiermacher seguiriam esse modelo: “Da mesma maneira como se apropria de palavras desconhecidas, o francês também procede com os sentimentos, os pensamentos, e até mesmo com os objetos; reclama para cada fruto desconhecido um substituto que tenha crescido em base e chão próprios” (GOETHE, 2010, p.33).

Schleiermacher (2010, p. 97) acusava os franceses de quererem usar a imitação como uma prova do seu talento criativo e de nunca terem de fato *traduzido* textos “seja das línguas antigas seja das germânicas”. Essa crítica é semelhante à que Berman (2013, p.39-44) fez aos tradutores franceses nos séculos XVII e XVIII, e aos romanos durante o apogeu da Roma Antiga. Berman (2013, p.42) explicou, citando o filósofo Nietzsche: “De fato, a romanidade se define em grande parte por um traducionismo conquistador e sem escrúpulo”. Venuti (2005, p.5) fez também essa crítica ao mundo anglófono, nos séculos XX e XXI. Ali reinaria o “regime da tradução fluente”, onde “o texto traduzido aparenta

‘natural’, ou seja, não traduzido.”²⁶

Assim, a paráfrase e a imitação seriam, segundo Schleiermacher, marcos que se situam às margens da atividade tradutória, e não deveriam ser consideradas como “tradução” propriamente dita. Elas permitem cercear o domínio da tradução, onde se encontram seus dois métodos.

3.2 Os dois métodos de tradução

Os dois métodos teriam o privilégio de reunir em si tudo que já pode ter sido dito sobre a tradução:

Assim, pois, tudo o que se disse sobre traduções segundo a letra ou segundo o espírito, traduções fiéis ou traduções livres, e tantas outras expressões que pudessem alegar o direito de vigência, ainda que se trate de métodos diversos, têm que poder reduzir-se aos dois mencionados. E se o que se quer é mostrar vícios e virtudes, resultará que a fidelidade e a conformidade ao sentido, ou a literalidade e a liberdade excessivas de um método, serão *diferentes* das do outro. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.59, grifo nosso)²⁷

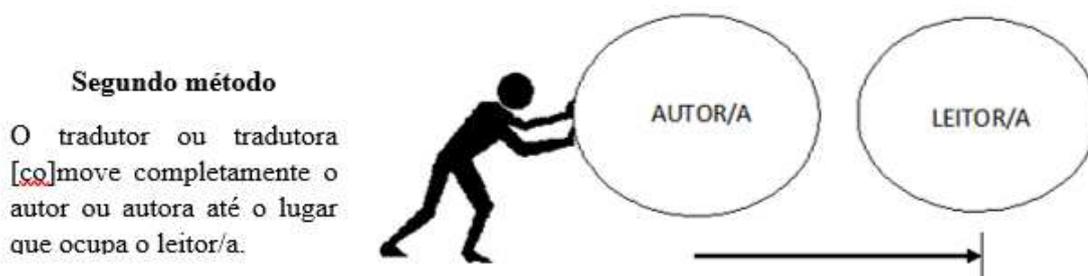
Em seu ensaio, Schleiermacher discorre pouco sobre obras, textos ou situações de comunicação. Ele reflete sobre as pessoas colocadas em relação por meio das obras e situações e, principalmente, sobre a relação, ao mesmo tempo dicotômica e fluida, entre o “espírito” dessas pessoas e o de suas línguas.

Essas pessoas formam uma tríade: autor, leitor e tradutor. O “primeiro” e o “segundo método” consistem no movimento feito pelo tradutor, que traz ora leitor, ora autor frente a um ou outro elemento dessa tríade. Segue um esquema representando esses movimentos:

²⁶ “Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work “invisible,” producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems ‘natural,’ i.e., not translated.”

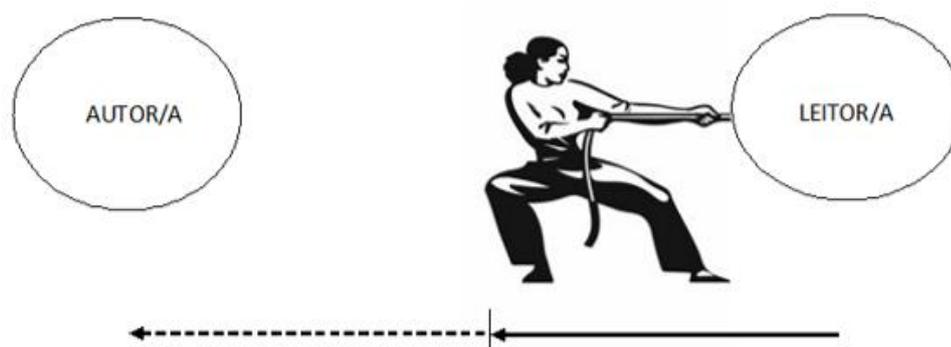
²⁷ “Was man also sonst noch sagt von Uebersetzungen nach dem Buchstaben und nach dem Sinn, von treuen und freien, und was für Ausdrücke sich außerdem mögen geltend gemacht haben, wenn auch dies verschiedene Methoden sein sollen, müssen sie sich auf jene beiden zurückführen lassen; sollen aber Fehler und Tugenden dadurch bezeichnet werden, so wird das treue und das sinnige, oder das zu buchstäbliche und zu freie der einen Methode ein anderes sein als das der andern.”

Figura 4: Uma compreensão dos "métodos" de Schleiermacher



Primeiro método

O tradutor ou tradutora [co]move o leitor ou leitora para mais perto do autor/a, até o lugar que ele ou ela própria ocupa.



[Co]mover o leitor ou a leitora completamente até a posição do autor/a é impossível.

Somente aconteceria se os leitores/as alemães dominassem de todo a outra língua ou, "mais precisamente, se esta chegasse a se apoderar deles por completo até os transformar" (SCHLEIERMACHER, 2010, p.59)



Fonte: elaborado pela autora (2022). Fontes das imagens²⁸

²⁸ Citadas respectivamente, de baixo para cima. Disponíveis em: <<https://agorarn.com.br/ultimas/cabo-de-guerra-presidencial/>>, <<https://myloview.com.br/poster-cabo-de-guerra-homem-e-mulher-estao-puxando-a-corda-no-5B65347>>, <<https://flyclipart.com/man-push-clip-art-pull-clipart-200225>>. Acesso: 09 junho 2022.

Não haveria, nesses movimentos, como existir um meio do caminho, o tradutor ou tradutora tem que se decidir. Ou “segue um método, ou segue o outro: qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se”, explicou Schleiermacher (2010, p.57), “que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente”.

Assim como a paráfrase e a imitação serviam para despertar nas nações o senso pelo estrangeiro, a tradução deveria, segundo Schleiermacher (2010, p.93) permitir aos leitores apreciar em sua própria língua a “singularidade” das obras estrangeiras dentro das línguas a que pertenciam e seus mundos estranhos. O fim da tradução seria o “gozo autêntico” das obras estrangeiras, a sensibilidade e a compreensão dessa singularidade.

Essa visão acerca do objetivo da tradução partia de um projeto, comum a outros pensadores humanistas alemães que contribuíram ao círculo romântico de Jena, como Goethe e Humboldt. Segundo Coelho (2008, p.17) havia naquela época uma preocupação “de enriquecimento cultural a serviço de uma nação em processo de unificação, que a este tempo luta[va] contra o atraso político-econômico”. O terreno cultural alemão tinha que ser tornado mais fértil: como as “plantas estrangeiras” que haviam sido trazidas de outras terras, suas colônias e outros lugares, era preciso trazer os “tesouros” das outras nações para o seu próprio solo e colocá-los ao lado dos seus (SCHLEIERMACHER, 2010, p.97).

Schleiermacher (2010, p.97) posicionava a Alemanha no “coração” da Europa. Seu povo possuía uma “vocação para o estrangeiro” e uma “natureza mediadora” – mas para que essa missão pudesse ser empreendida era preciso que sua língua, que sofria um pouco do “pesadume nórdico”, evoluísse por meio dos “mais variados contatos com o estrangeiro”. E assim, “qualquer um” poderia experimentar, com a ajuda da língua alemã, e com “a perfeição possível a um estranho”, a “beleza produzida pelos tempos mais diversos” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.97). Para isso serviria a tradução e, no coração da concepção de Schleiermacher sobre a tradução, estava o primeiro método.

3.1.1 O primeiro método

O primeiro método não era perfeito: seriam necessários longos períodos de tentativas, falhas e superações, com traduções formadas por “diferentes escolas, segundo diferentes opiniões”, onde cada resultado não teria mais que um “valor condicionado e subjetivo”:

Por isso, esta maneira de traduzir requer absolutamente uma atuação em massa, um transplante de literaturas inteiras a uma língua e, portanto, somente tem

sentido e valor para um povo decididamente inclinado a assimilar o estranho. Os trabalhos isolados deste gênero somente têm valor como precursores para o desenvolvimento e a formação de um interesse mais geral por esse procedimento. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.75; 77)²⁹

Nesse método, além de transmitir a compreensão sensível do espírito do “autor”, o tradutor ou tradutora deve tentar trazer ao leitor ou leitora a mesma sensação de “estranho” que sentiu ao ler a obra (SCHLEIERMACHER, 2010, p.53;57). O primeiro método consiste em [co]mover o “leitor” até a posição que ocupa o “tradutor” (ver Figura 4)³⁰.

Assim, o espírito inovador da obra deve ser conciliado com sua estranheza, o que cria algumas dificuldades. O trabalho de transmitir a singularidade da obra estrangeira dentro da própria língua pode ser atrapalhado por critérios de naturalidade nessa língua. Como explicou Berman (2013, p.54-55), a tradução cria entre “espírito” e “letra” um conflito que no original não existia ou que, ao menos, não parecia existir.

Nesse sentido, Schleiermacher parece compartilhar da seguinte opinião de Humboldt:

Na medida em que faz sentir o estranho ao invés da estranheza, a tradução alcançou suas mais altas finalidades; entretanto, no momento em que aparece a estranheza em si, talvez até mesmo obscurecendo o estranho, o tradutor revela não estar à altura de seu original. (HUMBOLDT, 2010, p.111)

Como demonstrações da dificuldade, Schleiermacher menciona os domínios da poesia e da “prosa artística”, onde o “elemento musical da língua [...] se manifesta no ritmo e na entonação” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.67). Ali, explicou Schleiermacher (2010, p.69) com frequência o “elemento lógico” entra em conflito com o musical. Se o tradutor escolhe privilegiar o primeiro, sua tradução acaba beirando na paráfrase. Se escolhe o segundo, imita uma compreensão escolar que “perde o todo para salvar o detalhe”.

Outro exemplo é o domínio da “ciência”, onde Schleiermacher (2010, p.67) parece incluir a filosofia.³¹ Como traduzir, por exemplo, a “coerência” de um filósofo ou filósofa

²⁹ “Daher erfordert diese Art zu übersezen durchaus ein Verfahren im großen, ein Verpflanzen ganzer Litteraturen in eine Sprache, und hat also auch nur Sinn und Werth unter einem Volk welches entschiedene Neigung hat sich das fremde anzueignen. Einzelne Arbeiten dieser Art haben nur einen Werth als Vorläufer einer sich allgemeiner entwickelnden und ausbildenden Lust an diesem Verfahren.”

³⁰ Na tradução de Braidão, consta o verbo “move[r]” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.57). Na Figura 4 e em alguns trechos desta dissertação, usamos a expressão “[co]mover” porque em alemão “bewegen” pode significar não só mover, mas também “comover”, “mexer”, “transformar”, “persuadir”. Assim buscamos transmitir uma compreensão, guiada pelo ensaio de Schleiermacher, de que o movimento de uma pessoa entre uma língua e outra transforma sua visão de mundo (ver SCHLEIERMACHER, 2010, p.81).

³¹ Ver páginas 89 a 93 do ensaio.

na totalidade de sua obra quando os morfemas, os “vocábulo e radicais” que se interconectam no seu pensamento e língua de forma harmônica, na nossa se “entrecruzam nas direções as mais diversas” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.67)? Como traduzir a particularidade de um pensador ou pensadora, a maneira como inovou sua língua, se a uma palavra “nova” na língua estrangeira corresponde na nossa uma palavra “velha e gasta”?

Alguns exemplos que Schleiermacher cita poderiam ser interpretados como queixas em relação à dificuldade de sua própria tarefa de traduzir Platão. Assim, ele escreve: às vezes o tradutor tem que se contentar de “alcançar em casos isolados o que não pode alcançar em conjunto”, ou então de conseguir “no conjunto o que não pode conseguir em cada caso” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.67). São definições que lembram os conceitos da paráfrase e da imitação, revelando o quanto esses marcos delimitadores não estão tão distantes do “primeiro método” da tradução.

Além disso, há casos em que não se *pode* utilizar esse método. Schleiermacher (2010, p.61) expulsa da esfera da tradução os bilíngues: esses “homens admiráveis”, dentro de quem a natureza “destrói as barreiras do nacional”. Para eles, a tradução é uma tarefa desnecessária, supérflua. Da mesma maneira como seria “verter água no mar ou no vinho”, tentar imitar em uma tradução a compreensão que eles teriam da obra estrangeira é uma missão fadada ao fracasso. Segundo Schleiermacher (2010, p.63), os bilíngues não “sentem a menor incomensurabilidade entre seu pensamento e a língua em que lêem”³². Isso explicaria por que costumam “sorrir compassivamente” ao verem as tentativas dos tradutores de lidarem com a irracionalidade das línguas.

O exemplo dos bilíngues é retomado quando Schleiermacher discorre sobre o segundo método.

3.1.2 O segundo método

O segundo método busca “move[r]” o autor, não até a posição que ocupa o tradutor, mas completamente até a posição do leitor da obra traduzida, de modo a que obra resultante apareça como se tivesse sido escrita na língua desse leitor ou leitora (SCHLEIERMACHER, 2010, p.57). Segundo Schleiermacher (2010, p.77), essa era uma “exigência” muito repetida nos discursos da época, mas poucos tradutores a colocavam

³² “Auch gar keine Incommensurabilität fühlen zwischen ihrem Denken und der Sprache worin sie lesen.”

em prática.

O método busca reproduzir a obra tal como surgiria se o autor estrangeiro tivesse se tornado nativo na língua do leitor – e enquanto falante dessa língua, não teria traduzido sua própria obra (pois isto resultaria no primeiro método), mas pensado e escrito o texto originalmente nela.

Para Schleiermacher (2010, p.81), essa meta é “inatingível”: para saber que “forma” teria tomado o pensamento se o autor ou a autora pensasse em outra língua, o tradutor ou tradutora teria que descobrir a “força” que a língua materna exerceu a cada momento da vida do autor na formação do “espírito criativo” que lhe é próprio, e isolar essa força, eliminando todo o efeito da língua sobre seu pensamento. Isso só seria possível de se fazer uma vez inventado o processo de clonagem de seres vivos.

O segundo método é uma empreitada “nula e vã em si mesma” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.81), uma vez que tenta separar dois elementos inseparáveis, o “pensamento” e a “expressão” do indivíduo:

Pois, uma coisa é compreender bem e expor de algum modo o influxo que um homem exerceu sobre sua língua, e outra muito diferente é querer saber que giro haviam tomado seus pensamentos e a expressão destes pensamentos, se tivesse tido o costume de pensar e se expressar originalmente em outra língua! Quem está convicto de que, essencial e intimamente, *o pensamento e a expressão se identificam* [...] poderia querer separar de sua língua nativa uma pessoa e pensar que esta, ou inclusive apenas um de seus raciocínios, pode chegar a ser exatamente igual em duas línguas? (SCHLEIERMACHER, 2010, p.79, grifos nossos)

Um argumento que Schleiermacher cita a favor dessa inseparabilidade são as obras teatrais de comédia. Ali, a “ligeireza e a naturalidade na graça” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.91) não podem ser traduzidas na outra língua com a mesma ligeireza e naturalidade. Se levado a cabo nessas situações, o segundo método:

[...] conduz evidentemente à simples imitação, ou a uma mescla ainda mais chocante e confusa de tradução e imitação, que torna o leitor como que uma bola rebatendo-se entre o seu mundo e o estranho, entre a invenção e graça do autor e as do tradutor, com o que aquele não pode experimentar nenhum prazer genuíno e termina, sem remédio, com tontura e cansaço redobrados. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.93)

Quanto mais o pensamento criativo do autor predomina na expressão, mais difícil se torna a tradução para a outra língua. E talvez por causa de seu interesse de estudos, o exemplo que Schleiermacher escolheu para ilustrar os limites do segundo método foi, como no primeiro método, o ramo da filosofia. Ali, a língua e o pensamento do autor estariam mais ligados que em qualquer outro campo do conhecimento humano:

Se, já no uso da vida corrente, é preciso admitir que em uma língua há poucas palavras a que corresponda exatamente outra palavra de qualquer outra língua,

de modo que esta possa ser usada em todos os casos em que se usa aquela e, nas mesmas articulações, produzam ambas sempre o mesmo efeito, isto aplica-se mais ainda a todos os conceitos quanto mais se aproxime do filosófico seu conteúdo e, portanto, em grau último, à filosofia autêntica. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.89)

Discorrendo sobre o tratado medieval, o filósofo e estudioso dos pensadores românticos alemães, Walter Benjamin (2013, p.9) explicou que “método” na filosofia “[...] é caminho não direto. A representação como caminho não direto [...]. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa”.

Essa descrição lembra a essência ontológica dos nomes em língua banto, presente no ditado da cosmologia Bantu-Kongo, que vimos no subcapítulo **2.3**:

Diadi nza-Kongo kandongila: Mono i kadi kia dingo-dingo (kwènda-vutukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzingila. Ngiena, kadi yateka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye kalulula.

Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente. (FUKIAU, 2001, s/p, tradução de SANTOS, 2019, p.131)

Segundo Gonçalves (2020, p.103) e Heidermann (2006, xliii-xliv), a relação íntima entre língua e pensamento nas reflexões do linguista Wilhelm von Humboldt é o motivo pelo qual ele pode ser considerado como um dos precursores mais importantes das hipóteses de relativismo linguístico no século XX. Estas postulam que as línguas que falamos influenciam e, segundo teses mais fortes, determinam nosso pensamento e nossa percepção da realidade.

No seguinte trecho de seu ensaio, Schleiermacher desenvolveu uma hipótese semelhante ³³:

Por um lado, cada homem está sob o poder da língua que ele fala; ele e seu pensamento são um produto dela. Ele não pode pensar com total determinação nada que esteja fora dos limites da sua língua. A configuração de seus conceitos, o tipo e os limites de suas articulações estão previamente traçados para ele pela língua em que ele nasceu e foi educado; o entendimento e a fantasia estão ligados por ela. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.49)³⁴

Se, por um lado, sua defesa da inseparabilidade entre língua e pensamento pode

³³ Segundo Markus Weininger (informação verbal, obtida durante defesa de dissertação em março 2023), pouco antes da palestra na Academia da Prússia, Schleiermacher pediu inspiração a seu colega Humboldt. Isso explica que muitas das concepções sobre a língua desenvolvidas pelo teólogo na palestra tenham sido copiadas de textos do linguista (como os que se encontram reunidos em HUMBOLDT, 2006).

³⁴ “Jeder Mensch ist auf der einen Seite in der Gewalt der Sprache, die er redet; er und sein ganzes Denken ist ein Erzeugniß derselben. Er kann nichts mit völliger Bestimmtheit denken, was außerhalb der Grenzen derselben läge; die Gestalt seiner Begriffe, die Art und die Grenzen ihrer Verknüpfbarkeit ist ihm vorgezeichnet durch die Sprache, in der er geboren und erzogen ist, Verstand und Fantasie sind durch sie gebunden.”

ser considerada como uma forma de determinismo linguístico (GONÇALVES, 2020, pp.97-99), por outro, Schleiermacher admitia a possibilidade do pensamento do autor ou autora se emancipar da língua até certo grau, exercendo nela sua “força viva”:

Por outro lado, porém, cada homem de livre pensar e espiritualmente espontâneo molda também a língua. [...] Nesse sentido, portanto, é a força viva do indivíduo que produz novas formas na matéria maleável da língua, originalmente apenas com o propósito momentâneo de compartilhar uma consciência transitória, das quais, porém, ora mais ora menos, algumas permanecem na língua e, recolhidas por outros, disseminam seu efeito formador. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.49-51)³⁵

Para Schleiermacher, a língua serve para a produção de conhecimento, mas é principalmente a produção de conhecimento que serve para a língua. As obras literárias e científicas que perduram no tempo são, explicou Schleiermacher (2010, p.51), aquelas que contribuem para formar, por meio do “ânimo” e da “ação” do autor, um “novo momento” na vida de sua língua :

E, sendo a língua um ente histórico, não pode haver autêntica sensibilidade para ela sem sensibilidade para a sua história. As línguas não se inventam, e trabalhar nelas ou sobre elas de modo puramente arbitrário é sempre um disparate; as línguas se descobrem pouco a pouco, e a ciência e a arte são as forças que promovem e completam este descobrimento. Todo espírito raro, em que uma parte das intuições do povo se configura de modo peculiar em uma de ambas as formas, trabalha e atua dentro da língua em tal sentido e, também, suas obras têm que conter, por conseguinte, uma parte da história de sua língua. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.65)³⁶

Dessa perspectiva, um tradutor ou tradutora deveria agir, antes de tudo, enquanto leitor ou leitora atenta. De um lado, é preciso definir na obra o “poder” que a língua exerceu sobre o seu discurso: “Compreende-se o discurso como ação do falante apenas quando, ao mesmo tempo, se percebe onde e como o poder da língua o capturou, onde o efeito desse poder enrodilhou os raios do pensamento, onde e como a errante fantasia ficou presa em suas formas” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.51)³⁷

De outro, é necessário delimitar a “capacidade” única “de pensar e imaginar” do

³⁵ “Auf der andern Seite aber bildet jeder freidenkende geistig selbstthätige Mensch auch seinerseits die Sprache. [...] In diesem Sinne also ist es die lebendige Kraft des einzelnen, welche in dem bildsamem Stoff der Sprache neue Formen hervorbringt, ursprünglich nur für den augenblicklichen Zweck ein vorübergehendes Bewußtsein mitzuthemen, von denen aber bald mehr bald minder in der Sprache zurückbleibt und von andern aufgenommen weiter bildend um sich greift.”

³⁶ “Nämlich, wie die Sprache ein geschichtliches Ding ist, so giebt es auch keinen rechten Sinn für sie, ohne Sinn für ihre Geschichte. Sprachen werden nicht erfunden, und auch alles rein willkührliche Arbeiten an ihnen und in ihnen ist Thorheit; aber sie werden allmählig entdekket, und Wissenschaft und Kunst sind die Kräfte, durch welche diese Entdeckung gefördert und vollendet wird. Jeder ausgezeichnete Geist, in welchem sich unter einer von beiden Formen ein Theil von den Anschauungen des Volks eigenthümlich gestaltet, arbeitet und wirkt hiezu in der Sprache, und seine Werke müssen also auch einen Theil ihrer Geschichte enthalten.”

³⁷ “Man versteht die Rede auch als Handlung des redenden nur, wenn man zugleich fühlt, wo und wie die Gewalt der Sprache ihn ergriffen hat, wo an ihrer Leitung die Blize der Gedanken sich hingeschlängelt haben, wo und wie in ihren Formen die umherschweifende Fantasie ist festgehalten worden.”

autor e o papel que, naquela obra, essa capacidade exerceu em contrapartida sobre a língua:

Também, compreende-se o discurso como produto da língua e como manifestação de seu *espírito* apenas quando, na medida em que, por exemplo, se sinta que assim apenas um grego poderia pensar e falar, que assim apenas esta língua poderia influir no espírito humano, e se sinta também que assim apenas este homem poderia pensar e falar em grego, que assim apenas ele poderia manejar e configurar a língua, que se revela assim apenas a sua posse viva da riqueza linguística, apenas um sentido regente da medida e da eufonia, apenas a sua capacidade de pensar e imaginar. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.51, grifo nosso)

Somente assim, um tradutor ou tradutora poderia tentar transmitir a seus leitores a maneira como a obra inovou a língua que em parte a determinou: o “espírito próprio do autor” que está traduzindo e que contribuiu para o “novo momento” na vida daquela língua (SCHLEIERMACHER, p.51; 75). Isso significa compreender o exato papel, na obra, do “espírito” do autor ou autora, e daquele de sua língua.

Da mesma maneira como em *Sobre os Diferentes Métodos de Tradução*, Schleiermacher (2010, p.45; 75) se refere ao “espírito da língua” e do “autor”, na *Introdução ao Agamênon*, Humboldt (2010, p.107) se referiu ao “espírito da nação” e do “artista”. Quando, no seguinte trecho, Humboldt descreve o surgimento de uma “palavra”, podemos vislumbrar o que seria esse “espírito” quando considerado da perspectiva do indivíduo:

A ação indefinida da energia mental concentra-se numa palavra como o adensar de leves nuvens num céu sereno. Ora, ela é um ser individual, com forma e caráter definidos, com uma força que age sobre o ânimo e não desprovida de capacidade para se reproduzir. Se se quisesse pensar o surgimento de uma palavra de modo humano [...], esse surgimento deveria assemelhar-se ao surgimento de uma figura ideal na imaginação do artista. Esta tampouco pode ser extraída de algo real, ela surge por uma pura energia do *espírito*, e mais propriamente, do nada; mas a partir deste momento ela passa a viver e ser real e duradoura (HUMBOLDT, 2010, p. 105-107, grifo nosso)³⁸

O conceito de “espírito” (“Geist”) no pensamento dos românticos alemães apresenta, assim, uma imprecisão marcante. Quer seja traduzido ao português como “pensamento”, “alma”, “mente” ou “fantasma”, ele é por natureza o local onde a fronteira entre o individual e o coletivo, onde o limite entre o pensamento criativo único do autor e a(s) língua(s) que o forma(m) torna-se ao máximo impreciso.

³⁸ “[...] das unbestimmte Wirken der Denkkraft zieht sich in ein Wort zusammen, wie leichte Gewölke am heitren Himmel entstehen. Nun ist es ein individuelles Wesen, von bestimmtem Charakter und bestimmter Gestalt, von einer auf das Gemüth wirkenden Kraft, und nicht ohne Vermögen sich fortzupflanzen. Wenn man sich die Entstehung eines Worts menschlicher Weise denken wollte [...], so würde dieselbe der Entstehung einer idealen Gestalt in der Phantasie des Künstlers gleich sehen. Auch diese kann nicht von etwas Wirklichem entnommen werden, sie entsteht durch eine reine Energie des *Geistes*, und im eigentlichsten Verstande aus dem Nichts; von diesem Augenblick an aber tritt sie ins Leben ein, und ist nun wirklich und bleibend.”

3.3 Os bilíngues e o(s) fim(ns) do segundo método

Segundo Schleiermacher, o espírito criativo do autor só poderia surgir em sua língua “materna”:

[...] ninguém está unido a sua língua apenas mecânica e externamente como que por correias, e com a facilidade com que se solta uma parelha e atrela outra, também um pensamento alguém poderia à vontade atrelar a uma outra língua, senão que cada um produz originalmente apenas em sua língua materna e, portanto, nem sequer pode colocar-se a questão de como haveria escrito suas obras em outra língua. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.81)³⁹

Em sua discussão acerca do segundo método, Schleiermacher admite uma exceção a essa regra. Ele menciona a existência de pessoas que seriam capazes de pensar numa língua estrangeira com a mesma naturalidade que em sua língua materna, construindo seu pensamento único nessa nova língua: os bilíngues. Além daqueles que eram levados pelo seu “cargos” a escreverem em línguas estrangeiras, três outros exemplos que Schleiermacher cita são o rei da Prússia, que costumava “filosofar” e “poetar” em francês, e Leibniz e Grotius, que filosofavam em latim (SCHLEIERMACHER, 2010, p.83;87).

Ao discorrer sobre os bilíngues, o texto de Schleiermacher assume outro tom. O teólogo os descreve não somente com uma profunda admiração, mas também com um certo receio e misticismo. Se expressar nas duas línguas com igual naturalidade seria um tanto problemático, uma “*arte perversa e mágica, como o reduplicar-se*, tentando assim não apenas burlar as leis naturais como também perturbar os outros”:

Mas, se alguém, contra natureza e costume, tenha se convertido formalmente em desertor da língua materna e tenha se entregue a outra: então, talvez não seja afetada e fingida burla se assegura que já realmente não pode mover-se na primeira; mas, é apenas uma comprovação, que ele deve a si mesmo, que sua natureza é verdadeiramente um prodígio contrário a toda ordem e a toda regra, e uma tranquilização para os outros, que ele pelo menos *não se duplica como um fantasma*. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.87, grifo nosso)⁴⁰

Assim ocorreria com os bilíngues que escrevessem naturalmente em uma língua estranha :

³⁹ „[...] niemanden seine Sprache nur mechanisch und äußerlich gleichsam in Riemen anhängt, und wie man leicht ein Gespann löset und ein anderes vorlegt, so sich jemand auch nach Belieben im Denken eine andere Sprache vorlegen könne, daß vielmehr jeder nur in seiner Muttersprache ursprünglich producire, und man also gar die Frage nicht aufwerfen kann, wie er seine Werke in einer andern Sprache würde geschrieben haben.”

⁴⁰ „Ist aber jemand gegen Natur und Sitte förmlich ein Ueberläufer geworden von der Muttersprache, und hat sich einer andern ergeben: so ist es nicht etwa gezielter und angedichteter Hohn, wenn er versichert, er könne sich in jener nun gar nicht mehr bewegen; sondern es ist nur eine Rechtfertigung, die er sich selbst schuldig ist, daß seine Natur wirklich ein Naturwunder ist gegen alle Ordnung und Regel, und eine Beruhigung für die andern, daß er wenigstens *nicht doppelt geht wie ein Gespenst*.“

A produção em língua estranha não é original, apenas a rememoração de um escritor determinado ou do estilo de certa época, a qual representa algo assim como uma pessoa genérica, que é para a alma quase como uma imagem viva, que, ao ser tomada por modelo, orienta e determina a produção. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.87)⁴¹

Para Schleiermacher, há uma condição para a exceção dos bilíngues: que sua língua originalmente nativa se lhes torne *estranha*. Desse modo, os pensamentos que tiveram na nova língua não seriam os mesmos se pensassem na outra. Seu caso limítrofe não seria, assim, suficiente para legitimar a utilização do segundo método pelos tradutores.

Diante da impossibilidade de isolar o pensamento da língua, o segundo método não passaria de uma aposta ou brincadeira – um “hábil e artificial jogo”, “incitante e um tanto perigoso”, uma “ficção quase impossível” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.95) e uma demonstração de habilidades e proezas intelectuais muito próxima da imitação. Além disso, ele só teria chances de funcionar se os leitores conhecessem muito bem a obra original e seu autor, como se tivessem se tornado seus “conhecedores e contemporâneos”. E isto significaria, para Schleiermacher (2010, p.59), anular o fim último da tradução.

O segundo método teria outro fim. Ele fomenta uma situação que, descrita pelo teólogo como um “jogo”, para muitos linguistas e filósofos pode ser bastante séria. Trata-se não só de mostrar como, por exemplo, “Tácito” teria escrito suas obras se fosse alemão (SCHLEIERMACHER, 2010, p.79), mas também de revelar como as línguas, diversas em suas formas de conceitualização e expressão, e nas relações infinitas a que remetem, poderiam possuir campos de coincidência entre elas:

E o fim verdadeiro apenas poderia ser, em particular, *por de manifesto como certas expressões e combinações de diferentes línguas estão em igual relação com um caráter determinado* e, no conjunto, ilustrar a língua com o espírito peculiar de um mestre estrangeiro, mas depois de separá-lo e desligá-lo por completo de sua língua. Agora, como aquele não é mais que um hábil e artificial jogo, e este descansa em uma ficção quase impossível, se compreende que esta maneira de traduzir apenas se pratique em tentativas muito raras que, além do mais, mostram com suficiente claridade que, em geral, não se pode proceder deste modo. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.95, grifo nosso)

A possibilidade de encontrar relações de semelhanças entre as línguas e os universos a que remetem se revela, paradoxalmente ou não, como um fio condutor na palestra do teólogo Schleiermacher. A respeito da incomensurabilidade entre os conceitos

⁴¹ “Die Production in der fremden Sprache ist keine ursprüngliche; sondern Erinnerungen an einen bestimmten Schriftsteller oder auch an die Weise eines gewissen Zeitalters, das gleichsam eine allgemeine Person vorstellt, schweben der Seele fast wie ein lebendiges äußeres Bild vor, und die Nachahmung desselben leitet und bestimmt die Production.”

no domínio da filosofia, que impossibilitaria ali a aplicação do segundo método, ele explicou o seguinte:

Aqui, mais que em nenhum outro domínio, cada língua contém, apesar das diversas opiniões coexistentes ou sucessivas, um sistema de conceitos que, precisamente porque se tocam, unem e completam na mesma língua, constituem um todo a cujas distintas partes não corresponde nenhuma do sistema de outras línguas, *exceto Deus e ser, o substantivo e o verbo primitivos*. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.91, grifo nosso)

O trecho grifado parece se aproximar do que Benjamin (2010, p. 205-219), no século XX, definiu em seu ensaio *A Tarefa do Tradutor (Die Aufgabe des Übersetzers)* como a “pura língua” (“die reine Sprache”): a intersecção de todas as línguas, a “esfera” onde elas “coincidem”, a “totalidade de suas intenções reciprocamente complementares”. Assim como Schleiermacher, Benjamin (2010, p.205) definiu o conceito como uma “rememoração de Deus”.

Segundo o filósofo, a finalidade da tradução seria revelar essa pura língua contida “em germe” na obra estrangeira, dentro da língua do tradutor:

[...] Desse modo, a finalidade da tradução consiste, em última instância, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. Ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, realizando-a em germe ou intensivamente. [...] Mas aquela relação muito íntima entre as línguas, na qual se pensou, é de uma convergência muito particular. Consiste no fato de que as línguas não são estranhas umas às outras, sendo a priori – e abstraindo de todas as ligações históricas – *afins naquilo que querem dizer* (BENJAMIN, 2010, p.209, grifo nosso).

O conceito de pura língua pode ser considerado espiritual ou religiosamente, mas também de maneira laica, como um postulado da filosofia da linguagem. Mais do que a questão da origem da diversidade das línguas humanas, ele orienta, como explicou Heidermann (informação verbal), a pergunta sobre o que constitui sua “essência”⁴². No ensaio de Benjamin, a pura língua pode ser compreendida como a “linguagem” em si:

No entanto, se, ao contrário, existir uma língua da verdade, na qual os segredos últimos, que o pensamento se esforça por perseguir, estão guardados sem tensão e mesmo tacitamente, então essa língua da verdade é: a verdadeira *linguagem*. E é precisamente essa língua, cujo pressentimento e descrição constituem a única perfeição que o filósofo pode esperar, que se encontra oculta, de modo intensificado, nas traduções. (BENJAMIN, 2010, p.219, grifo nosso)

Wilhelm von Humboldt acreditava que o estudo histórico-comparativo das diversas línguas que habitam o mundo (incluindo as de cada povo, assim como as de cada indivíduo em particular) levaria à descoberta de um campo objetivo-subjetivo, “a soma”

⁴² Informação retirada de sua fala em disciplina de “Teoria da Tradução”, na Universidade Federal de Santa Catarina (abril 2021).

de todas as palavras:

A soma do que é cognoscível fica, como um campo a ser trabalhado pelo espírito humano, num ponto médio entre todas as línguas, e independente delas. [...] Precisamente lá, onde a pesquisa toca os seus pontos mais elevados e profundos, encontra-se, no fim de sua efetividade, o uso mecânico e lógico do entendimento mais facilmente separável de toda característica particular, dando lugar a um processo de percepção e criação interior no qual fica bem nítido apenas que a verdade objetiva provém de toda a força da individualidade -subjativa. Isto só é possível com e através da língua (HUMBOLDT, 2006, p.77-79)

Segundo Gonçalves (2020, p.102), o pensamento de Humboldt sobre a língua não era apenas de relativismo linguístico, mas, de uma maneira semelhante ao de Schleiermacher, ele apresentava “[...] uma espécie de síntese entre objetivismo e subjetivismo, entre relativismo e universalismo, através de um tipo peculiar de relação entre língua, indivíduo e sociedade”. Esse olhar particular para os símbolos se entrevê no seguinte trecho:

Mas, como obra da nação e do passado, a língua é algo alheio para o ser humano. Este fica dependente dela, por um lado, mas por outro lado fica enriquecido, fortalecido e estimulado pelo que nela depositaram todas as gerações anteriores. *Na medida em que vai subjetivamente ao encontro do cognoscível ela vai objetivamente de encontro ao ser humano.* Pois cada uma é uma reminiscência da natureza universal do ser humano; e ainda que a essência de todas em nenhum momento possa tornar-se uma reprodução completa da subjetividade da humanidade, as línguas aproximam-se sem cessar deste fim. (HUMBOLDT, 2006, p.79-81, grifo nosso)

Assim como a língua de santo no candomblé, e os nomes nas comunidades de línguas banto, a concepção de língua segundo Humboldt e Schleiermacher era de uma entidade ao mesmo tempo coletiva e individual, o veículo do pensamento criativo e o lugar objetivo para onde convergiam a totalidade das línguas subjetivas. Seria algo que está sempre em transição, o que Humboldt (2006, xxviii) chamava de “atividade” ou “*energeia*”, e nunca uma “obra” acabada ou “*ergon*”.

Como o giz que se torna “pemba” no terreiro de candomblé, assim colocou Humboldt sobre a palavra:

É certo que a palavra é um signo, na medida em que é usada no lugar de uma coisa ou de um conceito; mas ela também é, por seu modo de formação e seu efeito, um ser próprio e autônomo, um indivíduo; a soma de todas as palavras, a língua, é um mundo situado no espaço intermediário entre o mundo externo, aparente, e o mundo interno que age em nós. [...] (HUMBOLDT 2006, p.8)

É nesse sentido que Humboldt, que havia estudado “[...] com intensidade, inúmeras línguas da América do Norte, Central e do Sul” (HEIDERMANN, 2006, p.XXXV), entre as quais poderiam estar línguas africanas, escreveu a seguinte frase: “E tão prodigiosa é a individualização dentro da uniformidade geral da língua que podemos dizer com igual acerto que a humanidade inteira possui em verdade apenas uma única

língua e que cada pessoa tem uma língua particular” (HUMBOLDT, 2006, p.117).

Também podemos compreender os conceitos de “soma” das palavras ou da “pura língua” de Benjamin, como sugeriu o tradutor alemão Curt Meyer-Clason, com o conto *A terceira margem do rio* (1962), do escritor mineiro Guimarães Rosa. Talvez esses conceitos sejam como o pai do narrador, que está sempre remando e remando ao longo do rio numa canoa aberta, sem nunca ser avistado por sua família ou pelas populações ribeirinhas. Todos gritam seu nome, mas ele não responde.

Ainda assim, nunca deixa os pensamentos daquelas pessoas:

O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável. Não adoecia? [...] E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos. (ROSA, 1994, p.413)

Mais do que métodos de tradução, o que Schleiermacher propôs em seu ensaio foram reflexões sobre a(s) língua(s), a tradução, seus limites e potencialidades. Assim colocou Heidermann (1999, p.101), sobre os dois “métodos”:

Atualmente, seria mais conveniente falar de “máximas”, pois métodos pressupõem instruções práticas, que o trabalho de Schleiermacher não oferece. O texto não é um vade-mécum do tradutor, e sim uma reflexão filosófico-lingüística (HEIDERMAN, 1999, p.101).

O primeiro “método” é uma discussão sobre o ideal romântico da tradução: um ideal que, segundo ele, era em seu tempo ainda inatingível, mas que deveria ser buscado para que um dia se tornasse possível. O segundo, uma argumentação sobre o que acreditava ser uma característica da língua: sua identidade com o pensamento do autor, identidade que se manifestava e ao mesmo tempo se contradizia naquilo que ele chamava de “espírito”.

Dessa perspectiva, sua argumentação é também, ao mesmo tempo, uma provocação e um convite para se testar os limites dessa identidade:

Quem está convicto de que, essencial e intimamente, o pensamento e a expressão se identificam, e nesta convicção se funda, certamente, toda a arte da compreensão do discurso e, por conseguinte, também toda tradução, *poderia querer separar* de sua língua nativa uma pessoa e pensar que esta, ou inclusive apenas um de seus raciocínios, pode chegar a ser exatamente igual em duas línguas? (SCHLEIERMACHER, 2010, p.79, grifos nossos)⁴³

⁴³ “*Wer überzeugt ist daß wesentlich und innerlich Gedanke und Ausdruck ganz dasselbe sind, und auf dieser Ueberzeugung beruht doch die ganze Kunst alles Verstehens der Rede, und also auch alles Uebersetzens, kann der einen Menschen von seiner angeboren Sprache trennen wollen, und meinen, es könne ein Mensch, oder auch nur eine Gedankenreihe eines Menschen, eine und dieselbe werden in zwei Sprachen?*”

E assim, Schleiermacher (2010, p.53, grifo nosso), ao mesmo tempo em que desqualificava o segundo método como uma tarefa impossível, nula e vã, convidava o seu leitor a testar o contrário: “Deveria ele [o tradutor] se propor a estabelecer, entre dois homens tão separados um do outro como são os que falam a sua própria língua e desconhecem a do escritor original, e o escritor mesmo, uma relação tão imediata como aquela do escritor e seu leitor original?”.

E isso poderia ser feito por meio do estudo comparativo de traduções que adotassem o primeiro e o segundo métodos:

Desde um ponto de vista tão geral, haveria que se empreender duas tarefas, das quais este ensaio constitui somente a introdução. Poderíamos esboçar regras para cada um dos dois métodos, levando-se em conta os diversos gêneros de discurso e poderíamos *comparar os mais destacados esforços feitos de acordo com uma ou outra opinião, julgá-los, e assim esclarecer mais ainda o tema*. Ambas as coisas eu tenho que deixar para outros ou, ao menos, para outra ocasião. (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 61, grifo nosso)⁴⁴

Esta pesquisa se propõe a aceitar o convite do teólogo, com um breve estudo comparativo de duas traduções do texto *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1961) de Jorge Amado, por Barbara Shelby (1965) e Georges Boisvert (1961).

As reflexões de Schleiermacher e de Humboldt lembram a necessidade de ir em busca do contexto dessas traduções, uma vez que, como exemplos de língua, essas obras não poderiam estar acabadas... nem hoje, nem em suas épocas.

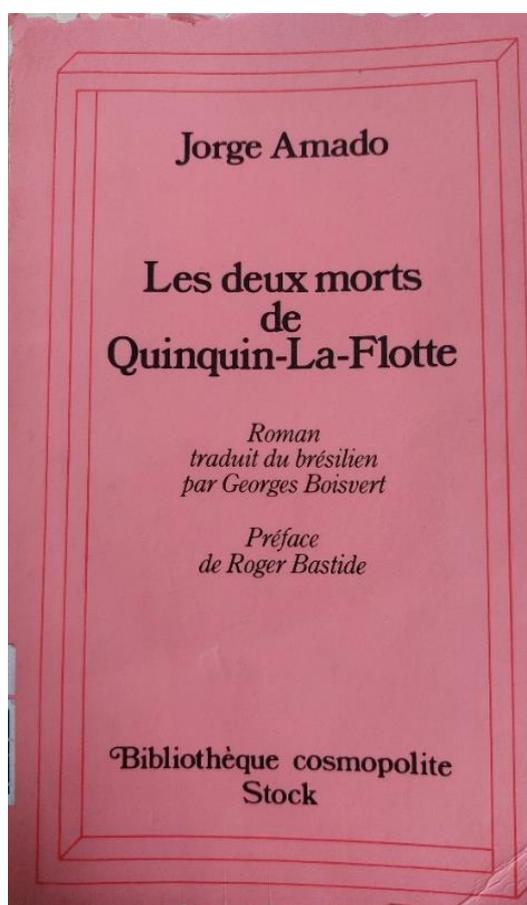
⁴⁴ “Von einer solchen allgemeinen Uebersicht aus bliebe dann zweierlei zu thun, wozu diese Abhandlung nur die Einleitung ist. Man könnte für jede der beiden Methoden, mit Bezugnahme auf die verschiedenen Gattungen der Rede, eine Anweisung entwerfen, und man könnte die ausgezeichnetsten Versuche, welche nach beiden Ansichten gemacht worden sind, vergleichen, beurtheilen, und dadurch die Sache noch mehr erläutern. Beides muß ich anderen oder wenigstens einer anderen Gelegenheit überlassen.”

4 AS TRADUÇÕES DE QUINCAS POR SHELBY E BOISVERT

A classificação de gênero literário da editora Record, que definia *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água* como “romance”, foi reproduzida no mesmo ano em uma reedição da tradução do texto por Georges Boisvert (1980), lançada pela editora francesa Stock.

Na capa do livro, o texto é descrito como “roman”:

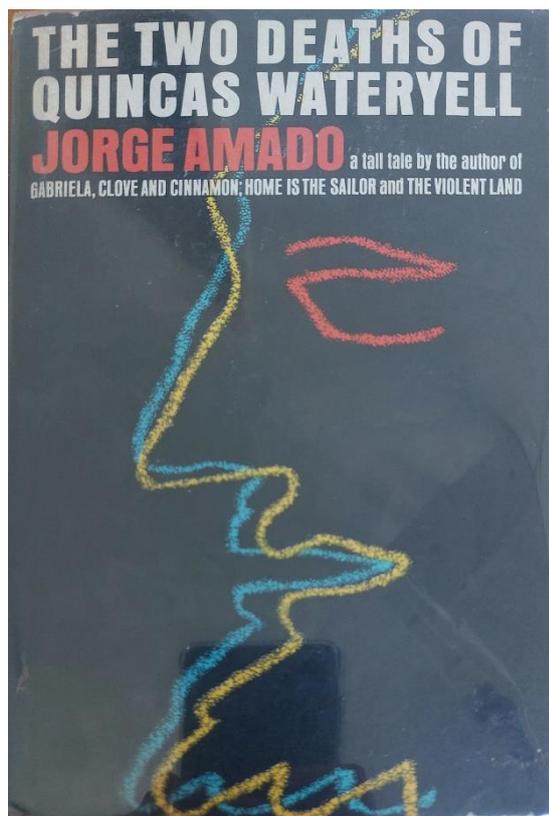
Figura 5: Capa de *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte* (1980)



Fonte : foto tirada pela autora (2022)

A primeira tradução de *Quincas Berro D'Água* para a língua inglesa, feita por Barbara Shelby, foi publicada pela editora americana Alfred A. Knopf em 1965, com o título *The Two Deaths of Quincas Wateryell*. Na capa da edição, o título é parafraseado como uma “*tall tale*” (mentira, conto da carochinha). Não há referência precisa a gênero literário:

Figura 6: Capa de *The Two Deaths of Quincas Wateryell* (1965)



Fonte: foto tirada pela autora (2023)

A maneira como as duas traduções foram classificadas por suas respectivas editoras já anuncia características de seus textos. Como veremos a seguir, as traduções de Georges Boisvert, de um lado, e de Barbara Shelby, de outro, ilustram os dois métodos do teólogo Schleiermacher. Assim fazendo, elas deixam transparecer a imprecisão das fronteiras entre esses mesmos “métodos”.

4.1 The Two Deaths of Quincas Wateryell

A editora Alfred A. Knopf foi fundada em 1915, pelo casal de editores Alfred e Blanche Knopf. Em uma entrevista concedida a Cary Roberts, a tradutora Barbara Shelby descreveu Alfred da seguinte maneira:

Alfred Knopf era admiravelmente impressionante, com um bigode fino de soldado de guarda e imenso panache, beirando no exagero, com seu jeito de se vestir. Era uma figura muito imponente, e quando eu o encontrei ele vestia uma calça verde escuro, uma camisa azul imperial e gravata ascot de cor ocre. Nunca me esquecerei daquela primeira entrevista. Um aristocrata, no sentido mais essencial da palavra. Fiquei um pouco surpresa quando descobri que ele era um verdadeiro Democrata. Quero dizer, um membro do Partido Democrata,

com um senso aguçado de justiça social. [...] Junto com seu apreço pela história, pela conservação, por vinhos envelhecidos e as paisagens do oeste americano, Knopf era profundamente interessado no Brasil e se atraía pela ideia de ter uma correspondente ali. Talvez isso explique sua leniência de me dar outra chance depois de eu lhe ter enviado um trecho mal traduzido. (SHELBY, 1999, p.15)⁴⁵

A editora Knopf seguia uma tradição comum na França e em outros países europeus, onde as “casas de edição que se formam no século XX são casas familiares, batizadas com os nomes de seus respectivos proprietários” (SANTOS, 2018, p.159). O editor era considerado o “rei” da casa editorial, e deixava indícios para que os leitores pudessem reconhecer sua marca. O emblema da editora, desenhado por Blanche em 1925, é um cão russo Borzoi que, segundo Padwe (2016, s/p), “parece estar perpetualmente em movimento”⁴⁶.

Segundo Aguiar (2018, p.187), Alfred e Blanche se preocupavam em trazer ao mercado editorial americano uma literatura que era então pouco reconhecida, até mesmo pouco conhecida, naquele mercado. Em *Searching for Recognition: the Promotion of Latin American Literature in the United States*, Rostagno (1997, p.30, tradução nossa) descreveu os Knopf como “o casal de editores de espírito mais internacional nos anos vinte e trinta em Nova Iorque”.⁴⁷

Em 1921, os Knopf fizeram sua primeira viagem à Europa, onde assinaram contratos com Joseph Conrad e André Gide. Blanche contratou o psiquiatra austríaco Sigmund Freud, os intelectuais franceses Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, e o escritor argelino Albert Camus, em quem ela “[...] encontrou alguém ‘cuja visão de mundo correspondia à dela mais intimamente do que a de qualquer outra pessoa que já tivesse conhecido’” (PADWE, 2016, s/p). Um pouco mais tarde, decidiram incluir também em seus catálogos livros latino-americanos (ROSTAGNO, 1997, p.30).

Com o início da Segunda Guerra Mundial em 1939, as viagens ao continente europeu foram interrompidas, obrigando os Knopf a se voltarem para novos escritores e

⁴⁵ “Alfred Knopf was wonderfully impressive, with a fine guardsman's mustache and great panache, verging on gaudiness, in his mode of dress. He was a very imposing figure, and when I met him he was wearing dark green trousers, a royal blue shirt, and an ocher ascot. I'll never forget it, that first interview. An aristocrat, in the best sense of the word. I was a bit surprised when he turned out to be a true Democrat. I mean a member of the Democratic Party, with a keen sense of social justice. [...] Along with his fondness for history, conservation, vintage wines, and the landscapes of the American West, Knopf was deeply interested in Brazil and liked the idea of having a correspondent there. Maybe that's why he was so lenient about giving me another chance after I had sent him a bad piece of translation.”

⁴⁶ Informação retirada de uma resenha para o *Washington Independent Review*. Disponível em : <<https://www.washingtonindependentreviewofbooks.com/index.php/bookreview/the-lady-with-the-borzoi-blanche-knopf-literary-tastemaker-extraordinaire>> Acesso: 3 janeiro 2023.

⁴⁷ “[...] the most internationally minded publishers in New York during the twenties and thirties.”

mercados (ROSTAGNO, 1997, p.30). Desde então, seu interesse pela América Latina passou a se intensificar. Segundo Dimas (2012, p.112), a iniciativa da primeira viagem à América do Sul veio de Blanche que, em 1942, “atravessou o Atlântico Sul em plena guerra para garimpar escritores hispano-americanos e brasileiros”.

Rostagno (1997, p.30) contextualizou a jornada de Blanche:

Dos dois Knopfs, Blanche era a mais cosmopolita. Falava francês com fluência e um pouco de espanhol, sentia-se à vontade nos círculos literários europeus e envolvera-se, pessoalmente, na publicação de Gide, Thomas Mann e da escritora britânica Elizabeth Bowen. Dessa forma, foi muito apropriado que ela encarasse a oportunidade de viajar para a América Latina pelo ‘Programa da Boa Vizinhança’ de Roosevelt. Assim, em 1942 ela começou sua viagem de prospecção. Esse ‘apanhado literário’, como ela mesma descreveu sua viagem à Colômbia, ao Chile, ao Peru, à Argentina, ao Uruguai e ao Brasil, deu-lhe a chance de adquirir, em primeira mão, a visão daquilo que estava sendo escrito, lido e publicado na América Latina. (ROSTAGNO, 1997, p.30, tradução de Antônio Dimas, 2012, p.112)⁴⁸

Desde os anos 1930, o governo americano de Franklin Roosevelt havia passado a promover a criação de alianças com diferentes governos da América Latina, em diversos setores da vida social, econômica, política e cultural de seus países. A estratégia foi posteriormente chamada de política da “Boa Vizinhança” (TOOGE, 2008, s/p). Segundo Hart (2021, p.92-93), na Agência do Coordenador de Relações Inter-Americanas (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*), projetos governamentais como o “guarda-chuva” se envolveram com o setor literário, financiando, entre outros, a tradução de ficção brasileira para o inglês.

A viagem de Blanche ocorreu de junho a agosto de 1942, motivada pelo pedido de Sumner Welles, subsecretário do Estado, de ser seus “olhos e ouvidos” (CLARIDGE, 2016, p.216-217). Durante sua estadia na capital argentina de Buenos Aires, Blanche se aproximou da escritora Victoria Ocampo, diretora da revista *Sur* (CLARIDGE, 2016, p.216; ROSTAGNO, 1997, p.33). Segundo Aguiar (2018, p.166), na edição de fevereiro de 1942 dessa revista, Jorge Amado havia publicado um artigo intitulado “Liberação linguística da literatura brasileira”.

Assim Aguiar resumiu o artigo, citando alguns de seus trechos:

Como [Amado] diz, até duas décadas antes, a regra geral era os escritores brasileiros falarem como brasileiros e escreverem como portugueses – a mesma “incoerência” que nota nos países de língua espanhola, com exceção

⁴⁸ “Of the two Knopfs, Blanche was the most cosmopolitan. She spoke French fluently and some Spanish, felt at home in European literary circles, and had been personally involved in the firm’s publication of Gide, Thomas Mann, and British writer Elizabeth Bowen. Thus it was only appropriate that she took advantage of the opportunity to travel in Latin America offered by Roosevelt’s Good Neighbor Policy. In 1942 she set out on a literary scouting trip. This “literary roundup,” as she later described her trip to Colombia, Chile, Peru, Argentina, Uruguay, and Brazil, gave her a chance to gain a firsthand view of what was being written, read, and published in Latin America.”

de modernos romancistas do Equador e de poetas cubanos. No entanto no Brasil começa a se impor a escrita tal como se fala, um idioma que mescla ao português falares indígenas e africanos [...]. “Temos um idioma mescladíssimo e... belíssimo”, argumenta [...]. E prossegue: “Nunca o povo brasileiro aceitará um escritor, nem o apoiará, se não utiliza esse instrumento literário, que cada dia se aperfeiçoa mais”. (AGUIAR, 2018, p.166-167)

Segundo Gonzaga (2021, p.72-79), a censura dos livros de Amado no Brasil, muitas vezes queimados em praças públicas, e a perseguição sob a ditadura do Estado Novo (1937-1945) do militar Getúlio Vargas haviam levado o escritor baiano a se exilar na Argentina e no Uruguai de 1941 a 1942.

A última parada de Blanche foi o Brasil. No Rio de Janeiro e em São Paulo, Blanche foi introduzida à obra de Jorge por diversos livreiros e editores (ROSTAGNO, 1997, p.33). Segundo Claridge (2016, p.219), foi a partir desse contato que veio a ser lançado o primeiro livro do escritor baiano no mercado editorial americano. Escrito durante seu exílio na Argentina, e lançado no Brasil em 1943, *The Violent Land (Terras do Sem-Fim)* foi publicado em 1945 pela editora Knopf, traduzido pelo escritor e brasilianista Samuel Putnam.

A publicação coincidiu, contudo, com uma época de declínio do interesse norte-americano pela América Latina. Segundo Rostagno, com o fim da Segunda Guerra mundial e:

Com a reabertura da Europa, as audiências se tornaram indiferentes à escrita Latino-Americana e passaram mais uma vez a buscar seus autores estrangeiros no Velho Mundo. Parte do problema talvez tenha sido que, na falta do *pano de fundo* necessário, leitores de obras sul-americanas precisassem enfrentar um esforço particularmente extenuante. [...]” (ROSTAGNO, 1997, p.33, tradução nossa, grifo nosso).⁴⁹

A recepção americana de *Terras do Sem-Fim* foi pouco calorosa. Segundo Marly Tooge (2020, p.145-146), Putnam recebeu numerosas críticas por uma tradução julgada “em demasia”. As palavras de Nancy Flagg (apud Rostagno, 1997, p.37), crítica do *The New York Times Book Review*, resumem essa recepção: “É pouco provável que este livro tenha perdido muito em tradução. Restou demais [...]”. Segundo Dimas (2012, p.120), uma das explicações possíveis para a falta de interesse dos críticos era o contexto de Guerra Fria (1945-1991). A sociedade americana foi então marcada de uma aversão aos ideais do comunismo, que se traduziu em seu solo por uma caça aos comunistas, o “macarthismo”.

Em 1962, outro livro de Jorge foi editado pelos Knopf. Publicado no Brasil em

⁴⁹ “With the reopening of Europe, audiences turned indifferent to Latin American writing and sought their foreign authors once again in the Old World. Part of the problem may have been that, lacking the necessary background, readers of South American works faced a particularly strenuous effort. [...]”

1958, *Gabriela, Cravo e Canela* foi traduzido por James L. Taylor e William Grossman, e lançado nos EUA como *Gabriela, Clove and Cinnamon*. Rostagno (1997, p.37) explicou que a tradução obteve um enorme sucesso de vendas, recebendo o status de “primeiro best-seller latino-americano”. Segundo Dimas (2012, p.120), as “vendas chegaram a 65 mil exemplares em fins de 1962”. Em 1963, Alfred comentou a Amado: “Esses seus ganhos [\$9,683.96] são provavelmente os mais altos que um romancista latino-americano jamais recebeu de uma editora norte-americana”.

Gabriela atraía leitores americanos por seu aspecto romântico e exótico, e se lia, segundo Rostagno (1997, p.37), como uma “versão tropical de ‘Cinderella’”. Contribuindo para a divisão da obra de Amado em dois blocos, a maioria das críticas americanas insistia na ideia de que Amado havia abandonado de vez as questões “ideológicas” e “sociológicas” que norteavam sua obra. O que elas deixavam de mencionar é que não era Amado quem havia abandonado essas questões, mas sua tradução por Taylor e Grossman.

Rostagno (1997, p.39) explicou que, com a exceção de *Gabriela* (1962) e de *Dona Flor and Her Two Husbands* (1966), traduções de Amado para o inglês foram em geral mal-recebidas pela crítica literária estadunidense. Em 1967, Alfred Knopf escreveu a Roger Stone, presidente do Centro de Relações Interamericanas: “O Brasil significou muita coisa para mim nesse último quarto de século.... Envolvi minha firma em perdas financeiras consideráveis tentando promover sua literatura” (ROSTAGNO, 1997, p.33, tradução nossa).⁵⁰

Frente à inviabilidade comercial, o interesse de Alfred pela obra de Jorge Amado foi, aos poucos, adquirindo uma dinâmica pessoal. O acervo de correspondências e documentos da editora Knopf⁵¹, assim como *A mala de Jorge Amado* (2021)⁵², revelam a multiplicidade de correspondências trocadas entre Jorge e Alfred, que desenvolveram entre si uma intensa troca afetiva desde a publicação de *Terras do Sem-Fim*. Segundo Dimas (2012, p.110-118), entre as cartas contidas nas “1526” caixas do acervo dos Knopf,

⁵⁰ “Brazil has meant to me a great deal during the past quarter of a century.... I have involved my firm in substantial financial losses in trying to promote its literature.”

⁵¹ O acervo de correspondências e documentos da editora Knopf está atualmente guardado no Harry Ransom Center, na Universidade do Texas em Austin. Link para acesso disponível em: <<https://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=00301>>. Acesso: 19 dezembro 2022.

⁵² O livro *A Mala de Jorge Amado*, organizado por Tânia Ramos, foi escrito por pesquisadores a partir de cartas, rascunhos e documentos contidos no acervo de mesmo nome. Este último está guardado no NULIME (Núcleo de Pesquisa em Literatura e Memória) da Universidade Federal de Santa Catarina. Link para acesso: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/228141#:~:text=O%20livro%20apresenta%2010%20artigos,do%20escritor%20baiano%20Jorge%20Amado>> Acesso: 19 dezembro 2022.

“quase setenta” envolviam o escritor baiano. Em uma delas, Alfred pedia a Amado que o orientasse a respeito de autores brasileiros “que mereciam ser traduzidos” e publicados nos Estados Unidos, fazendo dele uma espécie de “consultor literário” seu (DIMAS, 2012, p.118 ; HART, 2019, p.89).

Assim explicou Dimas, sobre essas correspondências:

O roteiro epistolar entre Jorge e Alfred é comovente, afetivo e tingido de personalismos e de idiosincrasias. Em movimento que se expande no sentido de incluir cada vez mais pessoas, é uma correspondência essa que ultrapassa questões editoriais imediatas e ganha corpo com a inclusão de demais colaboradores [...]. Aos poucos – isso é perceptível – vai-se abrindo o capitalista americano; devagar, devagar, americaniza-se o então comunista baiano. (DIMAS, 2012, p.113)

A ligação entre Amado e Alfred se devia, segundo a tradutora Barbara Shelby (1999, p.16), a semelhanças entre os dois. Ela explicou, com uma certa ironia, que Jorge Amado era:

[...] desinibido e extrovertido, praticamente o patriarca da cidade costeira afro-brasileira e vibrante da Bahia, da mesma maneira como Knopf era o patriarca das casas editoriais de Nova Iorque. Acho que o estilo de vida solto de Amado atraía Alfred. A maioria dos seus personagens mais desregrados eram pessoas reais; os mais convencionais ele tinha inventado. (ROBERTS, 1999, p.16, tradução nossa).⁵³

Crescida em Teaneck no estado de Nova Jersey, e formada na Universidade do Texas em Austin, Shelby trabalhou no setor de intercâmbio cultural para a Agência de Informação Americana de 1960 a 1987. Seu trabalho a levou a viver “no Brasil, no Equador, na Espanha, na Costa Rica, na Argentina, em Washington DC, e no Peru, com breves estadias nas Nações Unidas, na Bélgica, no Zaire e na Tunísia”.⁵⁴ Enquanto morava no Brasil, Shelby veio a entrar em contato com Alfred.

Roberts (1999, p.15) explica como ocorreu o contato:

A serviço como funcionária da Agência de Informação dos Estados Unidos (USIA) no setor de Relações Exteriores, ela [Shelby] recebeu a oportunidade de traduzir para o renomado editor novaiorquino, durante preparações para uma excursão em 1964 de Robert F. Kennedy no Brasil. Kennedy, ela se lembrou, “ia pronunciar alguns discursos importantes no Brasil no ano seguinte ao seu assassinato. Nós sabíamos que ele traria uma comitiva de imprensa gigante e adorável para enfrentarmos.” Em um jantar de planejamento para a viagem do presidente, uma colega perguntou a Shelby se ela conhecia algum tradutor do português. Alfred Knopf estava precisando de um. “Knopf gostava muito do Brasil. Ele e Blanche (sua primeira esposa, que faleceu em meados da década de sessenta) haviam começado a publicar autores brasileiros durante a guerra. “Eu respondi, sem pensar duas vezes, ‘Por que você não dá a ele meu

⁵³ “[...] earthy and outgoing, very much the patriarch of the lively Afro-Brazilian coastal city of Bahia, just as Knopf was the patriarch of New York publishing. I think Amado’s freewheeling lifestyle appealed to Alfred. Most of his wildest characters are real people; the more conventional ones he invented.”

⁵⁴ Informações retiradas de seu obituário digital. Disponível em: <<https://www.dignitymemorial.com/obituaries/austin-tx/barbara-merello-8208582>>. Acesso: 3 janeiro 2023.

nome?” (ROBERTS, 1999, p.15)⁵⁵

Após o envio de alguns rascunhos, Shelby foi contratada para sua primeira tradução, *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, que traduziu com o título *The Two Deaths of Quincas Wateryell* (ROBERTS, 1999, p.16). “Quando a primeira linda cópia de *Quincas* foi colocada nas minhas mãos, eu dancei na rua”, ela explicou na entrevista com Roberts (1999, p.16). Lançada pela Knopf em 1965 em uma versão com ilustrações, a edição alcançou um “destino infeliz”, com um pequeno número de vendas (ROSTAGNO, 1997, p.39). Ela agradou, no entanto, a Alfred, que a partir de então passou a encomendar também a Barbara traduções de outros autores brasileiros.

O segundo livro que Shelby traduziu para Knopf foi *Dona Sinhá e o Filho Padre* (1964), do sociólogo recifense Gilberto Freyre, lançado nos Estados Unidos em 1967 como *Mother and Son* (ROSTAGNO, 1997, p.42). Em seguida, Shelby traduziu uma coletânea de contos do escritor mineiro Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias* (1962), lançada nos Estados Unidos em 1968.

Shelby pôde conhecer Guimarães Rosa uma vez, no palácio do Itamaraty no Rio. Naquela ocasião, ele lhe deu algumas dicas de tradução:

Quando eu o visitei no Itamaraty, o antigo gabinete de Relações Internacionais no Rio, com seus gansos e palmeiras reais, encontrei um homem alto e marcante com uma cabeça redonda, olhos verdes e uma voz aguda. Durante o nosso consumo de cafezinhos fortes e açucarados, trazidos em intervalos breves por homens baixos e de idade que circulavam em suas vestes brancas nos altos corredores de mármore, Guimarães Rosa deu-me alguns bons conselhos e uma bênção: “Se algum trecho for intraduzível ou não encontrar eco algum em outra língua,” ele usou como exemplo uma cantiga de roda, “então introduza algo comparável e que você goste. Vai dar certo.” (ROBERTS, 1999, p.16-17)

Segundo Roberts (1999, p.16), Rosa “falava sete ou oito línguas e tinha sido médico do interior, assim como diplomata na Hungria e na Alemanha antes da Segunda Guerra mundial”. Incentivada pela dica do escritor mineiro, Shelby traduziu o título da coletânea como *The Third Bank of the River and Other Stories*, devido a um conto que se encontrava ali dentro, *A Terceira Margem do Rio*.

⁵⁵ “On assignment as a United States Information Agency (USIA) officer in the Foreign Service, she was unexpectedly presented the opportunity to translate for the distinguished New York publisher during preparations for a 1964 Brazilian tour by Robert F. Kennedy. Kennedy, she remembers, “was going to make some important speeches in Brazil a year after the assassination. We knew he would bring a huge, adoring press entourage for us to deal with.” At a planning dinner for the Kennedy trip, a colleague asked Shelby if she knew any translators from the Portuguese. Alfred Knopf was looking for one. “Knopf was very fond of Brazil. He and Blanche (his first wife, who died in the mid-sixties) began publishing Brazilian authors during the war. I replied, without even thinking, ‘Why don’t you give him my name?’”

4.2 O segundo método?

A tradução de Shelby parece, à primeira vista, ilustrar o “segundo método” do teólogo Schleiermacher. Ela buscou [co]mover as referências de Amado em direção ao leitor ou leitora de língua inglesa, adaptando essas referências ao seu universo. Shelby colocou, assim, o autor “diretamente no mundo dos leitores” e o fez “semelhante a eles” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.59).

Esse movimento se faz visível na tradução dos seguintes termos, compostos de um topônimo, um termo culinário e um termo artístico de Salvador:

<i>A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água</i> (1961)	<i>The Two Deaths of Quincas Wateryell</i> (1965)
Mercado (p.8)	Trade Mart (p.6)
mingau (p.9)	cornmeal mush (p.8)
capoeiristas (p.23)	wrestlers (p.50)

No “Mercado”, situado ao lado do porto da Bahia de Todos os Santos, podia-se encontrar de tudo: de cachaça e charutos a animais, passando por artigos do candomblé. Por ali passavam os marinheiros que, a caminho de embarcar em suas viagens, desciam a rampa à frente.⁵⁶ O topônimo “Trade Mart” traduz essa ambientação colorida e eclética, e a referência a uma história e geografia específicas da cidade de Salvador, pelo ambiente dos centros internacionais de marketing e venda formados, desde o fim da Segunda Guerra mundial, em grandes cidades nos Estados Unidos e no mundo.

O termo culinário “mingau” é, segundo o dicionário *Houaiss*, derivado da família linguística tupi-Guarani, em que “minga’u” significa “comida que gruda”⁵⁷. Feito a partir de milho, aveia, tapioca ou carimã, cozidos em leite ou água, o mingau é vendido em Salvador pelas “baianas de mingau” que, segundo Mendonça (2018, s/p), “Descendem todas das chamadas ‘escravas de ganho’, que trabalhavam para dar boa vida aos seus senhores e ficavam com uma parte pequena das vendas”⁵⁸.

⁵⁶ Informações retiradas de site oficial do Mercado Modelo. Disponível em: <<https://www.mercadomodelosalvador.com/historia-do-mercado-modelo/>>. Acesso: 18 junho 2022.

⁵⁷ Informações retiradas do dicionário *Houaiss Eletrônico*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1>. Acesso: 19 junho 2022.

⁵⁸ Citação retirada de artigo do portal online *A Tarde*. Disponível em: <<https://atarde.com.br/muito/sustancia-com-afeto-conheca-historias-e-tradicoes-das-baianas-de-mingau-958325>>. Acesso: 3 janeiro 2023.

No dicionário *Houaiss* consta que o termo também pode significar no português brasileiro qualquer “papa preparada de modo semelhante ou de consistência semelhante”. Shelby o traduziu como “cornmeal mush” que, retro-traduzido, poderia ser “papa de farinha de milho”. Segundo o site de receitas *Valleytable*, o “cornmeal” é um ingrediente importante da cultura indígena americana Hopi ⁵⁹.

Como vimos no subcapítulo 2.4, as personagens de Curió e Pastinha são referências a capoeiristas reais da cidade de Salvador, fundadores da instituição Capoeira d’Angola no Brasil. Sua presença em *Quincas Berro D’Água* é uma homenagem que permite a sobrevivência desses mestres no universo, real ou fictício, da cidade de Salvador. A expressão artística “capoeiristas” foi traduzida por Shelby como “wrestlers”, um termo que abrange, em língua inglesa, profissionais de diferentes modalidades de luta, indo da luta greco-romana ao estilo inglês de Lancashire, passando pela *lutcha libre* mexicana e o *Puroresu* japonês ⁶⁰. A partir do século XX, algumas modalidades de “wrestling” passaram a combinar artes marciais com elementos das artes cênicas. Nelas, de uma maneira semelhante ao que explicou Goldstein (2008, p.14) a respeito da capoeira, os movimentos dos lutadores passaram a se combinar em uma espécie de “jogo” ou “brincadeira”.

Essas escolhas ilustram o que Schleiermacher (2010, p.55) havia descrito como a estratégia da “imitação”. Aceitando a tese de Humboldt (2010, p.105), retomada por Schleiermacher, de que “nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a uma de outra”, Shelby abraçou o destino da intraduzibilidade estrita. Ela não tentou dominar, mas “curv[ou]-se diante da irracionalidade das línguas” e, deixando de lado as palavras, se voltou para a “totalidade” do texto de Amado e de seu “mundo” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55; 63).

Estranhamente, Shelby também recorreu a explicações e especificações:

<i>A Morte e a Morte de Quincas Berro D’Água</i> (1961)	<i>The Two Deaths of Quincas Wateryell</i> (1965)
Iemanjá (p.19)	water goddess Iemanjá (p.37)
toques de Oxum e Oxalá (p.31)	invocations to the voodoo gods Oxum and Oxalá (p.73)

⁵⁹ Informação retirada do site de receitas *valleytable.com*. Disponível em: <<https://www.valleytable.com/vt-article/corn-meal-aka-grits-polenta-suppawn-cornpone>> Acesso: 28 junho 2022.

⁶⁰ Informações retiradas do website *britannica.com*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/sports/wrestling/Modern-wrestling>>. Acesso: 20 janeiro 2023.

acarajé (p.9)	beancakes wrapped in banana leaves (p.8)
Feira de Água dos Meninos (p.8)	open-air market of Água dos Meninos (p.6)
exibições de capoeira (p.23)	ritual <i>capoeira</i> leg-wrestling matches (p.50)

Se nos exemplos anteriores, Shelby havia traduzido expressões do português brasileiro com expressões da língua inglesa americana, aqui ela importou termos do português, como “Iemanjá”, “Oxum”, “Oxalá”, “Água dos Meninos”, ou “*capoeira*” (itálico da tradutora). Essa discrepância poderia ser consequência da falta de tempo para revisar o texto, uma vez que Shelby precisava conciliar seu trabalho de funcionária do governo americano com o de tradutora. Nos anos 1960, o orçamento que ela recebia pelas traduções era de “quinze dólares por mil palavras”, e os “tradutores não recebiam royalties” (ROBERTS, 1999, p.16).

Assim ela explicou, na entrevista concedida a Cary Roberts:

Lembre-se que eram os anos 1960, muito antes do email, do fax, e dos processadores de texto terem sido inventados. O correio tradicional era o único possível. Eles enviavam provas de galé ao Brasil para que eu as corrigisse, e antes mesmo de eu recebê-las, eles já se perguntavam por que eu ainda não as tinha enviado de volta. Empregos no setor de relações exteriores são exigentes e eu não tinha muito tempo para me concentrar nas traduções, exceto nos raros períodos em que passava de férias em casa. (ROBERTS, 1999, p.16)⁶¹

Ainda assim, a falta de tempo não explica sozinha esse fenômeno, uma vez que outras traduções de Jorge Amado para o inglês americano, anteriores à de Shelby, apresentam situações muito semelhantes.

No seguinte trecho de *The Violent Land*, tradução de Samuel Putnam de *Terras do Sem-Fim*, encontramos uma confusão de elementos folclóricos do universo da Bahia e de Salvador, dos Estados-Unidos e do Reino Unido:

<i>Terras do Sem-Fim</i> (1943, apud TOOGE, 2020, p.154)	<i>The Violent Land</i> (1945, apud TOOGE, 2020, p.154)
--	---

⁶¹ “Remember this was in the 1960s, long before email, faxes, and word processors had been thought of. Snail mail was the only mail. They would send galley proofs to me in Brazil for correction, and before I ever got them they’d be wondering why I hadn’t sent them back. Foreign service jobs are demanding and I never had big chunks of time to concentrate on translation except on infrequent home leave.”

<p>Naquela noite despertaram e eram o lobisomem e a caipora, a mula de padre e o boitatá (...) E veem quando cessam os raios, o fogo que elas lançam pela boca, e veem, por mistério, o vulto inimaginável da caipora bailando seu bailado espantoso.</p>	<p>On this night they awoke: the werewolf and the goblin, the padre's she-mule, and the fire breathing ox, the boi-ta-tá. (...) And when the lightning ceased, they beheld the flame-spitting mouths and caught a glimpse at times of the inconceivable countenance of the caapora as it did its horrible goblin dance.</p>
--	---

Essas situações de Shelby e Putnam lembram o que acontecia, segundo Schleiermacher (2010, p.91), quando o “segundo método” era usado no domínio das artes cênicas, mais especificamente, no das “comédias”:

Desse modo, portanto, nesse domínio, seguir completamente esta fórmula conduz evidentemente à simples imitação, ou a uma mescla ainda mais chocante e confusa de tradução e imitação, que torna o leitor como que uma *bola rebatendo-se entre o seu mundo e o estranho*, entre a invenção e graça do autor e as do tradutor [...]. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.93, grifo nosso)

Shelby e Putnam parecem ter buscado “elaborar uma cópia, um todo composto de partes visivelmente diferentes das partes do original, mas que no efeito se aproxim[asse] do outro [...]” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55). Como explicou Schleiermacher (2010, p.55, grifo nosso) sobre a estratégia da imitação: ao tentar salvar a “igualdade da impressão”, ela perde “a identidade da obra”, e o “espírito da língua original não mais é exposto e atuante; mais ainda, a novidade que ela produziu é substituída por *outra coisa*”.

Em *Quincas Wateryell*, algo curioso acontece com a tradução de antropônimos. Shelby manteve em português os nomes de personagens quando diziam respeito aos familiares de Quincas – Vanda, Leonardo, Otacília e Eduardo – e fez o mesmo quando os antropônimos estavam contidos em topônimos, como em “the Lacerda Elevator” (p.6).

Quanto aos nomes dos amigos de Quincas e conhecidos das ruas de Salvador, suas escolhas foram de outro tipo:

<p><i>A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água</i> (1961)</p>	<p><i>The Two Deaths of Quincas Wateryell</i> (1965)</p>
<p>Quincas Berro D'Água (título)</p>	<p>Quincas Wateryell (título)</p>
<p>Curió (p.22)</p>	<p>Curió (p.48)</p>
<p>Pé-de-Vento (p.22)</p>	<p>Breezy (p.48)</p>

Cabo Martim (p.22)	Private Martim (p.48)
Negro Pastinha (p.22)	Bangs (p.48)

Para “Pé-de-Vento” e “Pastinha”, Shelby propôs apelidos em inglês que remetiam a características das personagens, o caráter distraído de Pé-de-Vento e o temperamento e a voz trovejante de Pastinha. “Bangs” e “Breezy” são onomatopeias que imitam o som de elementos da natureza, do trovão e da brisa do mar.

Britto (2012, p. 79-80) explicou que a língua inglesa possui um núcleo de vocabulário anglo-saxão, composto de termos geralmente monossilábicos usados em situações do dia a dia. Em torno desse núcleo, existe uma periferia lexical greco-latina, possivelmente herdada dos ocupantes que se instalaram nas ilhas britânicas após a Conquista Normanda da Inglaterra em 1066. É assim que a língua inglesa possui com frequência dois termos para significar conceitos bastante próximos, como “verity” e “truth”, “phantom” e “ghost”, “intelligent” e “clever”, “mouton” e “lamb”.

Ao conquistarem a Inglaterra, os normandos passaram a ocupar posições de poder na Igreja e na Corte, de maneira a que seu vocabulário greco-latino, que ainda não era o francês, fosse usado em situações da elite, nos registros escritos dos tribunais e da realeza. O léxico anglo-saxão sobreviveu na oralidade, junto aos camponeses. Dentro dele estão, por exemplo, palavras que se referem a familiares, substantivos e verbos relacionados a ações cotidianas, a sensações e elementos da natureza e, principalmente, onomatopeias.

Nos terreiros de candomblé, os elementos da natureza possuem funções narrativas. Muitas vezes, são esses elementos que definem o destino das personagens nas histórias contadas. O seguinte trecho surge em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), quando Seu Nilo, Gabriela, Dora e outros personagens transformam a casa de Dora em um barco a vela :

Eram éguas na noite, montarias dos santos. Seu Nilo se transformava, era todos os santos, era Ogun e Xangô, Oxossi e Omolu, era Oxalá para Dora. Chamava Gabriela de Yemanjá, dela nasciam as águas, o rio Cachoeira e o mar de Ilhéus, as fontes nas pedras. Nos raios da lua, a casa velejava no ar, subia pelo morro, partia na festa. As canções eram o vento, as danças eram os remos, Dora a figura de proa. Comandante, seu Nilo ordenava marujos. [...] Seu Nilo apitava, a sala sumia, era terreiro de santo, candomblé e macumba, era sala de dança, era leito de núpcias, um barco sem rumo no morro do Unhão, velejando ao luar. Seu Nilo soltava cada noite de alegria. Trazia a dança nos pés, o canto na boca. (AMADO, apud TOOGE, 2020, p.163)

Os apelidos “Breezy” e “Bangs” possuem funções semelhantes às dos nomes em línguas africanas do grupo banto (ver subcapítulo 2.4). Eles não somente acolhem as personagens na comunidade a que pertencem, mas têm aquela função ontológica que sugeria o ditado na filosofia bakongo:

Diadi nza-Kongo kandongila: Mono i kadi kia dingo-dingo (kwènda-vutukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzingila. Ngiena, kadi yateka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye kalulula.

Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente. (FUKIAU, 2001, s/p, tradução de SANTOS, 2019, p.131)

Com frequência, Shelby traduz verbos de ação e expressões populares do português brasileiro com termos e expressões do núcleo anglo-saxão, conferindo à linguagem narrativa um aspecto de oralidade. É o caso dos substantivos “swallow” e do verbo de ação “plucked out”, que surgem no juramento de “Velho Marinheiro” de Quincas:

<i>A Morte e a morte de Quincas Berro</i> <i>D'Água</i> (1961, p.20)	<i>The Two Deaths of Quincas Wateryell</i> (1965, p. 41-42)
Exigiria, quando a hora chegasse, a liberdade do mar, as viagens que não fizera em vida, as travessias mais ousadas, os feitos sem exemplo. Mestre Manuel, sem nervos e sem idade, o mais valente dos mestres de saveiro, sacudia a cabeça, aprovando. Os demais, a quem a vida ensinara a não duvidar de nada, concordavam também, tomavam mais um trago de pinga . Pinicavam os violões, cantavam a magia das noites no mar, a sedução fatal de Janaina . O “ velho marinho ” cantava mais alto que todos.	When his time came, he wanted the freedom of the seas; the voyages he hadn't been able to take when he was alive; the longest, most dangerous crossings; the most daring adventures. Cap'n Manuel, bravest of the fishing-boat captains, who had no nerves and was ageless, had nodded his head approvingly. The others, to whom life had taught that it was best not to ask too many questions, had agreed with him and taken another swallow of white rum . Tunes plucked out on the guitars had told of the magic of nights at sea and of the fatal lure of Janaína , mother of waters. The “ old sea dog ” had sung louder than anybody.”

O nome “Janaína”, encontrado no trecho acima, é segundo o *Dicionário Ilustrado Tupi Guarani* outro nome da orixá Iemanjá, e pode ter se originado do “sincretismo de crenças e lendas africanas e indígenas”⁶². Sua origem etimológica é incerta, e poderia

⁶² Informação disponível em: <<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/janaina/>>. Acesso: 30 dezembro 2022.

estar na língua tupi (“ia nã inã”, “mãe dos peixes” ou “rainha do mar”), assim como no iorubá (“iya naa iyin”, “mãe que honra”) ⁶³. Segundo o *Dicionário de Nomes Próprios*, o nome “janaína” também poderia ter se originado no português de Portugal e no espanhol da Espanha, onde as “janas” são espécies de fadas dos rios semelhantes a sereias ⁶⁴. O “rum” da língua inglesa remete à bebida alcoólica consumida no universo caribenho que, como a “pinga” ou a “cachaça” brasileira, é feita de cana de açúcar.

A linguagem do narrador no trecho acima lembra o que Schleiermacher havia explicado sobre os bilíngues que conseguiam se expressar com igual naturalidade em duas línguas, na língua materna e na estranha. Era uma “arte [...] mágica, como o reduplicar-se, tentando assim não apenas burlar as leis naturais como também perturbar os outros”:

Mas, se alguém, contra natureza e costume, tenha se convertido formalmente em desertor da língua materna e tenha se entregue a outra: então, talvez não seja afetada e fingida burla se assegura que já realmente não pode mover-se na primeira; mas, é apenas uma comprovação, que ele deve a si mesmo, que sua natureza é verdadeiramente um prodígio contrário a toda ordem e a toda regra, e uma tranquilização para os outros, que ele pelo menos não se *duplica como um fantasma*. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.87)

Essa situação se reproduz na seguinte cena, em que as rezas e discussões de Curió, Pastinha, Cabo Martim e Pé-de-Vento trazem o personagem Quincas de volta à vida. O termo “candomblé” surge então como “voodoo”:

<i>A Morte e a morte de Quincas Berro</i> <i>D'Água</i> (1961, p.31)	<i>The Two Deaths of Quincas Wateryell</i> (1965, p.73)
<p>Ainda assim tentaram, Curió puxando a reza, os outros respondendo como melhor podiam. Finalmente Curió (que se havia pôsto de joelhos e baixara a cabeça contrita) irritou-se:</p> <p>– Cambada de burros...</p> <p>– Falta de treino... – disse o Cabo. – Mas já foi alguma coisa. O resto o padre faz amanhã.</p> <p>Quincas parecia indiferente à reza, devia estar com calor, metido naquelas roupas</p>	<p>Even so, they tried their best, Curió beginning each phrase and the others stragglng along as best they could. Finally Curió (who had knelt down and bowed his head in a posture of contrition) lost patience and exclaimed angrily: “Well, if you ain’t a bunch of thick-headed fools!”</p> <p>“We’re out of practice,” the Private explained. “Anyway, it’s better than nothin’. The padre can finish the job</p>

⁶³ Informação disponível em : <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#3>. Acesso: 02 fevereiro 2023.

⁶⁴ Disponível em : <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/janaina/>>. Acesso: 02 fevereiro 2023.

quentes. Negro Pastinha examinou o amigo, precisavam fazer alguma coisa por êle já que a oração não dera certo. Talvez cantar um ponto de candomblé ?	tomorrow.” Quincas listened indifferently to the praying. He was probably uncomfortable in those hot clothes, anyway. Bangs scrutinized his friend, thinking that they ought to do something else to entertain him, the prayer not having come out right. Maybe they should sing a few voodoo chants.
--	---

Segundo o antropólogo Hans Baer (2001, p.129), o “voodoo” é uma religião que floresceu no sul dos Estados-Unidos a partir de 1809, pouco depois de ter ocorrido uma intensa migração, para o estado da Louisiana e a cidade de Nova Orleans, no sul dos Estados-Unidos, de colonos franceses do Haiti e das pessoas que eram seus escravos. O voodoo teria nascido do sincretismo entre o catolicismo, o protestantismo americano e o vodum haitiano. Baer (2001, p.127-130) explicou que o “vodum” ou “vodu”, que cultiva os “loa” (“espíritos benevolentes”), é uma religião herdada dos povos africanos de línguas fon e iorubá.

Como a língua de santo do candomblé, essas línguas conectam a ilha caribenha de Haiti ao estado americano da Louisiana e à cidade nordestina de Salvador. Assim explicou Bastide (1980, p.39), sobre o realismo fantástico que paira no universo de *Quincas Berro D’Água*:

Mas é justamente porque os indígenas primeiro, em seguida os africanos, povoaram o nordeste de seus espíritos, de suas sereias, ou de suas divindades, que o realismo de Jorge Amado é um realismo fantástico. O fantástico não é um adendo, ele faz parte integrante da realidade. É, assim, por fidelidade ao naturalismo, ou seja, à descrição exata das realidades ao redor, que o naturalismo descobre o mistério, e que ao invés de ficar na superfície das coisas, ele entra no mundo secreto e profundo – de onde reluz para o leitor uma nova poesia. (BASTIDE, 1980, p.39, tradução nossa)⁶⁵

Assim ficou, no fim da narrativa, o poema derradeiro de Quincas Wateryell:

⁶⁵ « Mais c’est justement parce que les indigènes d’abord, les Africains ensuite, ont peuplé le Nord-Est de leurs esprits, de leurs sirènes, ou de leurs divinités, que le réalisme de Jorge Amado est un réalisme du merveilleux. Le merveilleux n’est pas plaqué, il fait partie intégrante de la réalité. C’est donc par fidélité au naturalisme c’est-à-dire à la description exacte des réalités environnantes, que le naturalisme découvre le mystère, et qu’au lieu de s’arrêter à la superficie des choses, il entre dans le monde secret et profond – d’où rayonne pour le lecteur une nouvelle poésie. »

<i>A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água (1961, p. 39)</i>	<i>The Two Deaths of Quincas Wateryell (1965, p.97)</i>
<p><i>No meio da confusão ouviu-se Quincas dizer: “– Me enterro como entender na hora que resolver. Podem guardar seu caixão pra melhor ocasião. Não vou deixar me prender em cova rasa no chão.” E foi impossível saber o resto de sua oração.</i></p>	<p><i>In the wind and the rain They heard Quincas say: “I’ll be buried when I please In my own sweet way. You can keep your coffin For another time. I ain’t goin’ down In a hole in the ground. ’Cause I know best –” And they couldn’t hear the rest.</i></p>

As expressões “ain’t goin’” e “’cause” são contrações características do African American Vernacular English. O AAVE, também chamado de “Black English” ou “Ebonics”, é uma língua oral advinda do contato, durante a Colonização dos Estados Unidos (séculos XVI a XVIII), entre o inglês arcaico de imigrantes britânicos e das línguas africanas de pessoas que trabalhavam em suas plantações, na condição de escravos. Segundo o linguista Sidnell (s/d, s/p), entre essas línguas estavam, principalmente, línguas do oeste da África, como a mandinka e o grupo linguístico banto⁶⁶.

Nos anos 1960, o AAVE era falado por uma parte importante da sociedade americana. Ainda assim, suas características não eram consideradas como formativas de uma língua à parte, mas, da perspectiva de muitos linguistas americanos, eram vistas como erros gramaticais. Segundo Tooge (2020, p.175-183), entre as traduções de Jorge Amado nos Estados Unidos, *Quincas Wateryell* foi a primeira onde o AAVE foi usado como um padrão nos diálogos das personagens.

Como confessou na entrevista concedida a Tooge (2020, 218), Shelby refletia sozinha sobre as soluções que daria nas traduções:

Por alguma razão que ainda não sei explicar, eu evitava pedir a Amado clarificações de coisas enigmáticas, e ao invés disso passava horas tentando decifrá-las. Para começar, eu estava no Rio e Amado vivia na Bahia. De qualquer maneira, eu nunca queria colaborar com um autor, como alguns

66

Informação

disponível

em:

<<https://www.hawaii.edu/satocenter/langnet/definitions/aaave.html#:~:text=African%20American%20Vernacular%20English%20>>. Acesso: 02 fevereiro 2023.

tradutores faziam; a versão inglesa era minha responsabilidade, e minha sozinha. (MERELLO, 2020, p.218) ⁶⁷

Os topônimos, antropônimos, termos culinários, artísticos e religiosos que surgem na tradução de Shelby não são apenas referências a elementos de uma história ou geografia pré-definidos. Eles não apenas se *referem* a Salvador, aos Estados Unidos, ao Reino Unido ou ao Haiti. Como o giz que vira “pemba” no terreiro de candomblé, esses nomes são símbolos, referências referenciadas nelas mesmas.

Elas são o que Humboldt chamou de “palavra”:

É certo que a palavra é um signo, na medida em que é usada no lugar de uma coisa ou de um conceito; mas ela também é, por seu modo de formação e seu efeito, um ser próprio e autônomo, um indivíduo; a soma de todas as palavras, a língua, é um mundo situado no espaço intermediário entre o mundo externo, aparente, e o mundo interno que age em nós. [...] (HUMBOLDT 2006, p.8-9)⁶⁸

As escolhas de Shelby lembram, assim, o que Humboldt (2010, p.105-107) havia explicado sobre o surgimento da “palavra”:

Se se quisesse pensar o surgimento de uma palavra de modo humano [...], esse surgimento deveria assemelhar-se ao surgimento de uma figura ideal na imaginação do artista. Esta tampouco pode ser extraída de algo real, ela surge por uma pura energia do espírito, e mais propriamente, do nada; mas a partir deste momento ela passa a viver e ser real e duradoura (HUMBOLDT, 2010, p. 105-107)

Assim, aconteceu com Shelby aquilo que Schleiermacher dizia acontecer com os bilíngues que escreviam naturalmente em uma língua estranha:

A produção em língua estranha não é original, apenas a rememoração de um escritor determinado ou do estilo de certa época, a qual representa algo assim como uma pessoa genérica, que é para a alma quase como uma *imagem viva*, que, ao ser tomada por modelo, orienta e determina a produção. (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 87, grifo nosso)

Talvez a fraca recepção das traduções de Jorge Amado nos Estados Unidos, desde a publicação de *The Violent Land* em 1945, não se devesse a uma ausência de “pano de fundo” (ROSTAGNO, 1997, p.33) para os leitores americanos sobre o universo baiano e brasileiro mas, ao contrário, a um pano de fundo muito parecido, tão próximo ao brasileiro que soava indigesto aos leitores americanos. Aguiar (2018, p.187-188) escreveu, sobre o catálogo da editora Knopf, que suas “[...] escolhas editoriais eram arrojadas, num mercado conhecido por ser pouco afeito a autores de outros países e numa época em que a distinção

⁶⁷ “For some reason, inexplicable to me now, I avoided asking Amado for clarifications of anything puzzling, instead spending hours figuring it out. For one thing, I was in Rio and Amado lived in Bahia. In any case, I never wanted to collaborate with an author as some translators did; the English version was my responsibility alone.”

⁶⁸ „Das Wort ist freilich insofern ein Zeichen, als es für eine Sache oder einen Begriff gebraucht wird, aber nach der Art seiner Bildung und seiner Wirkung ist es ein eignes und selbstständiges Wesen, ein Individuum, die Summe aller Wörter, die Sprache, ist eine Welt, die zwischen der erscheinenden ausser, und der wirkenden in uns in der Mitte liegt [...]”

racial era severa, principalmente no Sul”.

Em relação à sua tradução de *Mother and Son* de Gilberto Freyre, lançada pela Knopf em 1967, Shelby lembrou que:

O estado de Pernambuco, na costa nordestina do Brasil, apresenta uma semelhança histórica marcante em relação ao nosso “Deep South” (Sul Extremo): uma classe privilegiada de fazendeiros que se reclinam sobre as costas de seus escravos negros. (A escravidão não havia sido abolida no Brasil até a década de 1880). Na década de 1930, Freyre descreveu essa sociedade vividamente em seu estudo pioneiro, *Casa Grande e Senzala*. (ROBERTS, 1999, p.16, tradução nossa)⁶⁹

O presidente Robert Kennedy não veio a fazer o tour de 1964 que Shelby estava ajudando a planejar no Brasil (ROBERTS, 1999, p.15). Buscando sua reeleição para presidência pelo partido Democrata, Kennedy partiu em uma excursão pelo Sul dos Estados- Unidos em 1963. Ele foi assassinado em Dallas, capital do estado do Texas, enquanto fazia a excursão.

Nos anos 1960, os Estados Unidos viviam um regime de segregação racial, institucionalmente sustentado desde a Guerra Civil americana (1861-1865) pelas suas legislações. Especialmente em estados do Sul, os *Black Codes* (Códigos Negros) e as *leis de Jim Crow* continuavam a operar uma discriminação humana com base em uma ideologia de raça, exatamente como o fazia, na Europa, o nazismo. A segregação institucionalizada teve fim com o *Civil Rights Act* (Artigo de Direitos Civis) de 1964, o *Voting Rights Act* (Artigo de Direitos de Voto) de 1965, e o *Fair Housing Act* (Artigo de Igualdade de Moradia) de 1968.

The Two Deaths of Quincas Wateryell, lançada em 1965 pela Knopf, mostra que o “segundo método”, assim como o primeiro, pode levar ao enriquecimento de uma língua, uma vez que dentro e ao redor dessa língua existem outras línguas possíveis. “Confirm[ar] o próprio” (HEIDERMANN, 2010, p.19) pode também significar confirmar o(s) outro(s) que existe(m) ali dentro e perto do próprio. Isto lembra a tradução de Lutero que buscou, através da imitação, trazer o texto latino para mais perto do povo alemão, e ao fazê-lo, registrou expressões alemãs que raramente eram lidas em textos como a Bíblia.

A tradução de Barbara Shelby confirma o quão imprecisas são as fronteiras entre o primeiro e o segundo métodos de Schleiermacher. Ela revela algo aparentemente paradoxal: ao [co]mover Jorge Amado em direção ao universo de potenciais leitores do

⁶⁹ “The state of Pernambuco on the coast of northeastern Brazil has a striking historical resemblance to our Deep South: a leisured plantation class reclining on the backs of black slaves. (Slavery was not abolished in Brazil until the 1880s.) In the 1930s, Freyre described that society vividly in his landmark study, *The Masters and the Slaves*.”

inglês americano, Shelby atuou sobre sua língua de uma maneira tão diferente quanto semelhante àquela como Jorge Amado havia atuado em seu português brasileiro.

4.3 Les deux morts de Quinquin-La-Flotte

Segundo Santos (2018, p.63-71) a recepção da obra de Jorge Amado na França foi caracterizada por diversas fases. O primeiro período de difusão teria se dado a partir da afiliação do escritor ao Partido Comunista internacional. Desde 1945, ele havia se tornado quadro do partido, o que significava trabalhar para a organização, mesmo que não fosse pago para isso (RAILLARD, 1990, p.264). Em 1947, o Partido Comunista foi declarado ilegal no Brasil, o que levou Jorge e sua esposa Zélia Gattai, também escritora, a viverem dois anos de exílio em Paris.

A partir do fim da Segunda Guerra, a França experimentava as tensões da Guerra Fria, e qualquer movimento organizado era temido pelo governo. O apartamento onde viviam Jorge e Zélia era um polo receptor de artistas, intelectuais, escritores e exilados comunistas. Foi assim que, pouco após o Iº Congresso do Comitê Internacional dos Partidários da Paz, em finais de 1949, o casal recebeu uma convocação de um delegado da polícia que os convidou a deixar o país em quinze dias (SANTOS, 2018, p.45-46; RAILLARD, 1992, p.248).

O desligamento de Amado do partido em 1956, segundo Santos (2018, p.67), pode ter feito com que o escritor perdesse seus meios de difusão usuais, como revistas e emissões de rádio. Houve então um hiato de “dez anos” nas publicações da obra de Amado em território francês, que data de 1959, quando foi publicada *Gabriela, fille du Brésil* pela editora Seghers-l’Inter, até os anos 1970, quando diversas editoras francesas começaram a reeditar suas obras (SANTOS, 2018, p.67).

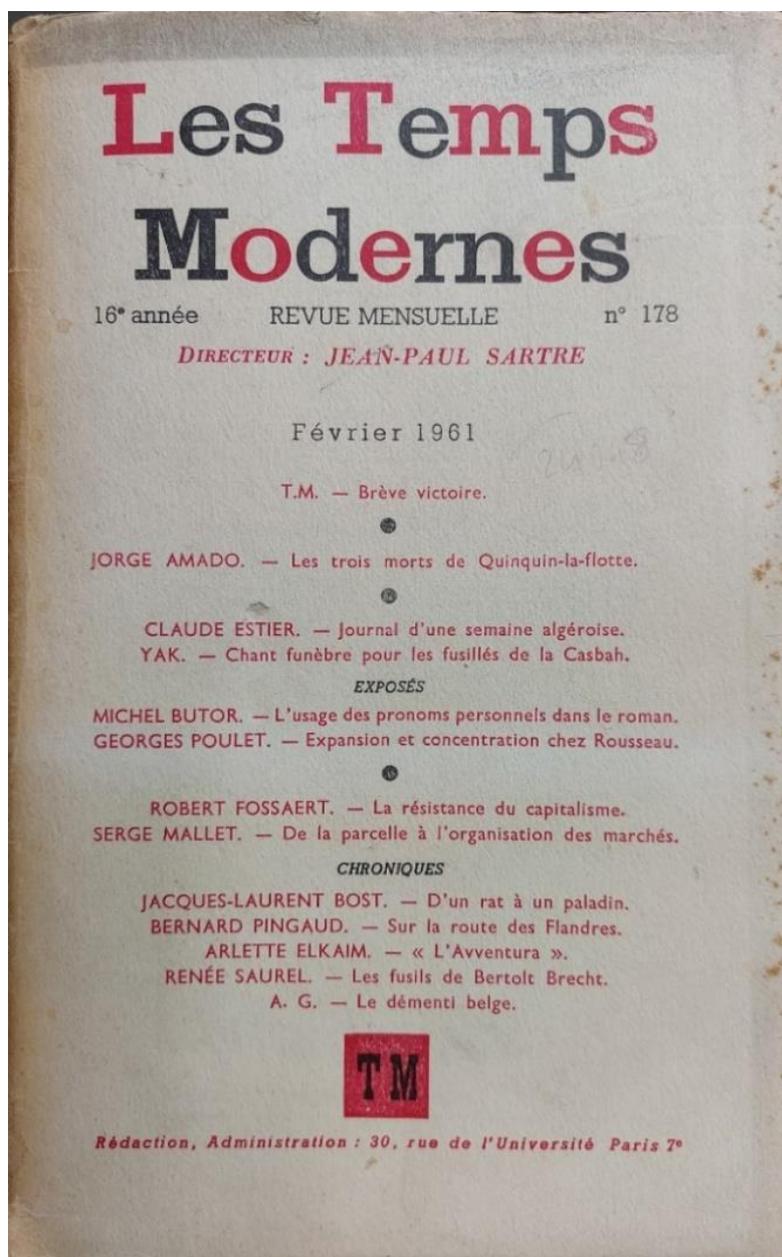
A partir de então, livros de Amado teriam passado a ser selecionados para tradução por intelectuais isolados como Roger Caillois, e amigos/as de Jorge, como a tradutora Alice Raillard:

Sua obra foi progressivamente reintroduzida no mercado editorial francês, inicialmente com a ajuda de intelectuais e/ou tradutores que se interessavam pelos romances e os sugeriam para publicação. Na medida em que eram publicadas, as obras iam ganhando o público e, em consequência, espaço no mercado editorial francês. (SANTOS, 2018, p.67)

A tradução francesa de *A Morte e a morte de Quincas Berro D’Água* foi lançada em um período em que traduções de obras de Amado se faziam escassas na França. A publicação se deu em fevereiro de 1961, como vemos na Figura 7, no número 178 da

revista *Les Temps Modernes*:

Figura 7: Capa do número 178 da revista *Les Temps Modernes* (1961)



Fonte : foto tirada pela autora (2022)

Os títulos do número variavam de “Chant funèbre pour les fusillés de la Casbah” (Canto fúnebre para os fuzilados da Casbá), de Yak, a “L’usage des pronoms personnels dans le roman” (O uso dos pronomes pessoais no romance), do escritor Michel Butor, passando pelos “Fuzis de Bertolt Brecht” (“Les fusils de Bertolt Brecht”), uma crônica de Renée Saurel. O texto de Amado, em tradução ainda inédita na França, surgiu então em meio a esses artigos, com o título *Les trois morts de Quinquin-la-flotte* (As três mortes de Quincas Berro D’Água).

Les Temps Modernes foi fundada em 1945, pelo casal de intelectuais e escritores franceses Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir (LANZMANN, s/d, s/p). A revista era, em seu início, alinhada com o pensamento do Partido Comunista francês e internacional. A partir de 1955, alguns de seus contribuidores se opuseram à guerra que estava ocorrendo na Argélia, numa época em que o país era considerado uma colônia pelo governo francês, e em que a guerra de independência era chamada nos textos parlamentares de “acontecimentos da Argélia” ou “operações para o mantimento da ordem” (GROSJEAN, 1999, tradução nossa).

A revista havia pertencido à editora de renome Gallimard, e em 1961 estava afiliada à Julliard. Segundo Claude Lanzmann (1995, s/p, tradução nossa), seu diretor após a morte de Sartre e até 2019, o periódico chamava atenção pela “riqueza e diversidade” dos temas e pelo seu caráter de “engajamento e resistência”⁷⁰. Assim ele descreveu *Les Temps Modernes*: “Com seus 582 números ordinários, seus dossiês e números especiais, suas cento e vinte mil páginas impressas, a revista cobriu largamente o campo da cultura e da política deste meio século, fazendo jus ao belo nome que Sartre e Simone de Beauvoir haviam desejado para ela”⁷¹.

O nome da revista remete ao título do filme de Charlie Chaplin, *Os Tempos Modernos*. Acompanhando as desventuras do personagem ingênuo e cômico de Carlito, o filme retrata a absurdidade e as tristes contradições do mundo moderno, cujo impulso pela produtividade e utilidade tende a expulsar de sua esfera tudo o que não se adequa a esse impulso. Com um olhar menos agressivo, acrescido da humildade advinda da experiência de uma guerra, o filme conta uma história semelhante à do *Manifesto Futurista* de Marinetti, que vimos no capítulo 2.1. Como contou a Raillard (1990, p.284-285), Amado era apaixonado pelos filmes de Chaplin, que foram uma das fontes de inspiração para suas obras. *Os Tempos Modernos* foi lançado em 1936, no mesmo ano em que o ensaio de Walter Benjamin, *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, e três anos antes do início da Segunda Guerra mundial.

Desde a década de 1930, uma agitação de espíritos tomava forma na França e na

⁷⁰ Fonte: Catálogo da editora Gallimard, no site *webarchive.org*. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20071009103137/http://www.gallimard.fr/web/gallimard/catalog/Html/revue/temp.htm>>. Acesso: 27 novembro 2022; ver também a emissão da Radio France em homenagem à revista. Disponível em: <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-journal-de-la-philosophie/la-fin-des-temps-modernes-la-fin-d-une-epoque-9796842>> Acesso: 1 dezembro 2022.

⁷¹ “Avec ses 582 numéros ordinaires, ses dossiers et numéros spéciaux, ses cent vingt mille pages imprimées, la revue a largement couvert le champ de la culture et de la politique de ce demi-siècle, ne démeritant pas du beau nom que Sartre et Simone de Beauvoir avaient voulu pour elle.”

Europa. Aguiar (2018, p.133) explicou, sobre a atmosfera de Paris:

Paris respirava um ar cada vez mais rarefeito conforme avançava a década de 1930. A ordem estabelecida era ameaçada por todos os lados: ao norte, pela Alemanha de Hitler; ao lado, pela Itália fascista de Mussolini; no extremo leste, pelos soviéticos. As sensibilidades se alteraram também nessa década. Estava em crise a razão ocidental, descobriam-se novos mundos com a etnologia e, com a psicanálise, o inconsciente. Para o leitor francês, atraía a alteridade que se apresentava em livros como o de Jorge. O país que exportava não só romances, como o próprio modelo de romance, se interessava por outras narrativas. (AGUIAR, 2018, p.133)

Em 1934, foi instituída uma missão francesa na Universidade de São Paulo (USP), que havia então sido recém-criada. Segundo Santos (2018, p.161), por detrás do intuito de “inaugurar as atividades docentes” na instituição, havia outro intuito:

Tal movimentação deve ser entendida como um desdobramento da vigorosa política cultural e científica empreendida pela França na América Latina, e que se intensifica no Brasil, a partir de 1908, pela atuação de Georges Dumas, porta-voz do *Groupement des Universités et Grandes Écoles de France pour les relations avec l'Amérique Latine* (1907-1940). (SANTOS, 2018, p.161, grifos da autora)

Participavam da missão os professores Michel Berveiller e Pierre Hourcade, dedicados respectivamente às cátedras de língua e literatura latina e grega, e de língua e literatura francesa. Berveiller e Hourcade foram responsáveis pela primeira tradução de Jorge Amado na França, seu livro *Jubiabá* (1935), que traduziram como *Bahia de Tous Les Saints* (1938)⁷². O livro figurava na coleção “Blanche” da editora Gallimard, entre autores como Ernest Hemingway, John dos Passos, Albert Camus e Jean-Paul Sartre. Amado foi, segundo Aguiar (2018, p.130), o “primeiro brasileiro a ser publicado pela Gallimard”, e o “único ficcionista até 1956”.

A publicação causou um turbilhão nos meios literários e acadêmicos cariocas e brasileiros e, mais ainda, nos meios portugueses. Como explicaram Machado (2015, p.100), Aguiar (2018, p.132) e Rivas (2004, p.34-35), muitos críticos lusófonos não compreendiam a indicação que surgia pela primeira vez no mercado editorial francês, na capa de um livro: “roman traduit du brésilien” (“romance traduzido do brasileiro”)!

Em 1950, Sartre fez publicar em *Les Temps Modernes* a primeira tradução de *Cacau* (1933). No ano anterior ao lançamento do número 178, Sartre e Beauvoir haviam passado uma temporada no Brasil, na companhia de Jorge Amado (SANTOS, 2018, p.67; AMADO, 1992, p.78-80;134). Segundo Aguiar (2018, p. 287), o casal se alojou no seu apartamento, que na época ficava em Copacabana, e em seguida Jorge os levou para

⁷² Essa é, estranhamente, a tradução literal do título do guia de Jorge Amado sobre a cidade de Salvador, *Bahia de Todos os Santos: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador* (1945), e que foi traduzido mais tarde na França por Isabel Meyrelles, em 1989, como *L'invitation à Bahia, chronique sensuelle et véridique de ses rues, son peuple et ses mystères*, publicado pela editora Messidor.

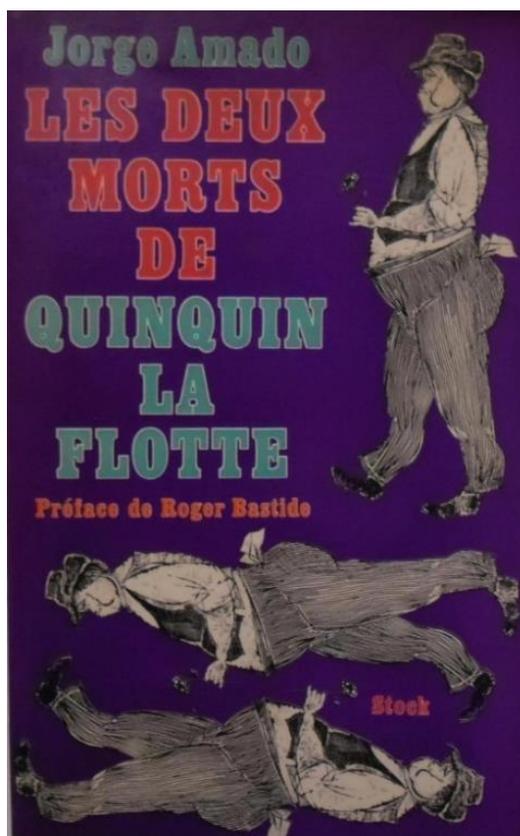
lugares como “a sertaneja Feira de Santana, na Bahia”. A publicação de *Quinquin-la-flotte* em *Les Temps Modernes* se deve, assim, a viagens, encontros, correspondências e relações humanas que se intensificaram desde o início do século XX, envolvendo a França e o Brasil.

O sociólogo Roger Bastide também havia participado da missão francesa na USP. Como explicou Aguiar (2018, p.133), ele “[...] chegou em 1938, ano em que saía o *Jubiabá* francês, para substituir Claude Lévi-Strauss, à frente da cátedra de etnologia. Por dezesseis anos, Bastide permaneceria no país, tornando-se um dos mais importantes especialistas em religiões afro-brasileiras, particularmente o candomblé baiano.”

A temporada do sociólogo no Brasil e suas viagens à Bahia permitiram que se formassem entre ele e Amado laços de amizade. Assim, em 1971, a tradução de Georges Boisvert foi reeditada, acompanhada de um prefácio de cinquenta páginas de Bastide. No prefácio, Roger acrescentou informações sobre o texto *Quincas* e sobre a obra de Jorge Amado, desenvolveu reflexões sobre o lugar dessa obra dentro do universo baiano e de Salvador, e dentro da literatura brasileira e mundial (ver Anexo A).

A reedição de 1971, lançada pela editora francesa Stock, apresentava algumas modificações ortográficas em relação à versão de *Les Temps Modernes*, principalmente no que diz respeito a vírgulas e ao acento não usado pela língua francesa, o til (~). Substituído na revista pelo acento circunflexo (^), na edição da Stock o til foi deixado de lado, de modo a que as palavras que o carregavam em língua portuguesa tenham surgido sem acento na nova versão. Houve raras alterações lexicais, como a gíria “loustics” que foi substituída por “gredins”, provavelmente por Boisvert ter julgado que a primeira havia caído em desuso. Talvez a maior mudança seja no título da obra, que ao invés das “três” (“trois”) mortes de Quincas passou a constar “duas” (“deux”).

Figura 8: Capa de *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte* (1971)



Fonte: foto retirada de website de leilões⁷³

A edição se deu primeiro fora de coleção, como havia ocorrido com *Les pâtres de la nuit* (*Os Pastores da Noite*), lançado pela Stock em 1970⁷⁴. Em seguida, o livro foi integrado, nas edições seguintes (1980, 1986, 1996 e 2008), em uma coleção específica, a *Bibliothèque Cosmopolite*. Como vemos na Figura 5, a coleção era apresentada em capa rosa, constando nesta o título da obra, o autor, o tradutor e, no caso dos livros de Jorge Amado, a informação “roman traduit du brésilien par”. Em *Quinquin-La-Flotte*, constava também a informação, então prestigiosa na França, de que o texto se acompanhava de um prefácio escrito por Bastide. Segundo Santos (2018, p.158), a sobriedade da capa era um ideal buscado por diversas casas editoriais francesas, que consideravam a capa de um livro como uma “porta de entrada entre o leitor e o texto”.

Santos (2018, p.157) explicou que a editora Stock foi “pioneira na criação de uma coleção de literatura estrangeira na França”. Seu fundador, Pierre Victor Stock, havia

⁷³ Website “Flávia Santos Leilões”. Disponível em: <<https://www.flaviasantosleiloes.com.br/peca.asp?ID=802421>> . Acesso: 3 janeiro 2023.

⁷⁴ Originalmente, era intenção de Amado que o texto *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água* fizesse parte de *Os Pastores da Noite*, publicado no Brasil em 1964 (WEIGERT, 2015, p.255). É assim que alguns de seus personagens, três dos principais amigos de Quincas – Curió, Cabo Martim e Pé-de-Vento – ressurgem nesse outro romance.

iniciado o projeto em 1896, e com o passar do tempo a coleção *Cosmopolite*, de onde derivou a *Bibliothèque Cosmopolite*, veio a se tornar uma “referência na publicação de literaturas estrangeiras no território francês” (SANTOS, 2018, p.157).

Era, assim, de costume que as traduções da coleção fossem encomendadas a profissionais especializados em línguas e literaturas estrangeiras. O site oficial da editora Chandeigne descreve Georges Boisvert da seguinte maneira:

Nascido em 1925, Georges Boisvert é professor emérito da Universidade de Sorbonne nouvelle. Antigo presidente da ADEPBA (Associação para o Desenvolvimento dos Estudos Portugueses, Brasileiros, da África e da Ásia Lusófonas), membro permanente do Centro de Pesquisas sobre os Países Lusófonos (CREPAL), traduziu diversos romances de Jorge Amado (*Gabriela, girofle et cannelle*, *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*). Falecido em 2009, influenciou toda uma geração de pesquisadores lusitanistas. (tradução nossa)⁷⁵

Em *Vents du Large*, um livro publicado em homenagem a Boisvert, sua aluna Solange Parvaux (2018, s/p, tradução nossa) escreveu que ele a havia persuadido a estudar a língua portuguesa, assim como a história e a cultura de sociedades envolvidas por uma língua que antes lhe era desconhecida e “misteriosa”.

4.4 O primeiro método?

Um movimento de aproximação ao estranho se faz presente em *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*, que parece, à primeira vista, ilustrar o primeiro método do teólogo Schleiermacher. Boisvert buscou [co]mover o leitor ou a leitora em direção ao autor, até a posição que ele mesmo, o tradutor, ocupava: “A mesma imagem, a mesma impressão que ele, com seu conhecimento da língua original, alcançou da obra, agora busca comunicá-la aos leitores, movendo-os, por conseguinte, até o lugar que ele ocupa e que propriamente lhe é estranho” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.57).

Ele importou da língua portuguesa termos e expressões referentes ao universo de Salvador, e italicizou esses elementos. Seguem exemplos de termos religiosos, referentes ao candomblé:

⁷⁵ “Né en 1925, Georges Boisvert est professeur émérite de l’Université de la Sorbonne nouvelle. Ancien président de l’ADEPBA (Association pour le Développement des Études Portugaises, Brésiliennes, d’Afrique et d’Asie Lusophones), membre permanent du Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL), il traduit de nombreux romans de Jorge Amado (*Gabriela, girofle et cannelle*, *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*). Décédé en 2009, il a influencé toute une génération de chercheurs lusitanistes.” Fonte : site oficial da Éditions Chandeigne, verbete “nos traducteurs”. Disponível em: <<https://editionschandeigne.fr/traducteur/georges-boisvert/>>. Acesso: 10 junho 2022.

<i>A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água (1961)</i>	<i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte (1961)</i>
candomblé (p.9)	<i>Candomblé</i> (p.871)
Xangô (p.9)	<i>Xangô</i> (p.871)
Iemanjá (p.19)	<i>Iemanjá</i> (p.887)
babalaôs (p.23)	<i>babalaôs</i> (p.892)
Oxum (p.31)	<i>Oxum</i> (p.904)
Oxalá (p.31)	<i>Oxalá</i> (p.904)

Boisvert prosseguiu da mesma maneira em relação a termos culinários, artísticos e topônimos de Salvador:

<i>A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água (1961)</i>	<i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte (1961)</i>
mingau (p.9)	<i>mingau</i> (p.871)
acarajé (p.9)	<i>acarajé</i> (p.871)
abará (p.9)	<i>abará</i> (p.871)
capoeira (p.23)	<i>capoeira</i> (p.892)
balangandã (p.19)	<i>balangandãs</i> (p.887)
Elevador Lacerda (p.8)	ascenseur <i>Lacerda</i> (p.870)
Ladeira do Tabuão (p.9)	rampe du <i>Tabuão</i> (p.871)
Baixa do Sapateiro (p.22)	<i>Baixo do Sapateiro</i> (p.877)
Largo das Sete Portas (p.23)	la place de <i>Sete-Portas</i> (p.893)
feira [...] de Água dos Meninos (p.23)	au marché [...] à l' <i>Água dos Meninos</i> (p.892)

Em seu ensaio, Schleiermacher (2010, p.59) havia explicado que o leitor não pode ser movido totalmente até a posição do autor, uma vez que ele não domina de todo a língua estrangeira (ver Figura 4). Talvez por esse motivo, Boisvert tenha julgado neces-

sário incluir explicações para algumas expressões italicizadas, acrescentando ao texto notas de rodapé. É o caso dos seguintes termos culinários, artísticos, e termos religiosos referentes ao candomblé:

Mingau : bouillie de farine de manioc.

Acarajé, abará : mets à base de purée de haricot additionnée d'épices et cuite dans l'huile de palme.

Balangandãs : pittoresques colliers souvent garnis d'amulettes que portent les femmes de Bahia.

Capoeira : espèce de danse acrobatique exécutée par deux hommes mimant un combat sans jamais se toucher.

Candomblé : cérémonies du culte afro-brésilien.

Iemanjá : dans les cultes afro-brésiliens, divinité (*orixá*) de l'eau salée.

Xangô : dans certains cultes afro-brésiliens, divinité (*orixá*) des éclairs et du tonnerre.

Oxum : divinité (*orixá*) de l'eau douce.

Oxalá : divinité suprême souvent identifiée à Jésus Christ.

Babalaô : devin ou initié dans certains cultes afro-brésiliens
(AMADO, 1961, p.871; 887; 892; 904)

Nas explicações, encontramos a apreciação de beleza “pittoresques” (pittorescos), expressões de incerteza e aproximativa, como “espèce de” (espécie de), “souvent” (frequentemente), “ou” (ou), “certains” (alguns). Também encontramos comparações e generalizações, como “Jésus Christ” (Jesus Cristo), “colliers” (colares) e “danse acrobatique” (dança acrobática).

No discurso da instância narrativa, orações assindéticas foram traduzidas por orações sindéticas, explicitando relações lógicas que antes eram deixadas subentendidas:

<i>A Morte e a morte de Quincas Berro</i> <i>D'Água</i> (1961, p.7)	<i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte</i> (1961, p.868)
A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranqüila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase, acontecida quase vinte horas antes daquela outra propalada e comentada morte na agonia da noite, quando a lua se desfez sôbre o mar e aconteceram mistérios na orla do cais da Bahia. Presenciada, no entanto, por testemunhas idôneas, largamente falada nas ladeiras e	La famille, appuyée par des voisins et des connaissances, maintient avec intransigeance la version d'une mort tranquille un beau matin, sans témoins, sans éclat, sans paroles, qui aurait eu lieu quelque vingt heures avant l'autre mort dont la nouvelle fut propagée et commentée au déclin d'une nuit où la lune s'abîma dans les flots et où des faits mystérieux se produisirent au large des quais de Bahia. Et pourtant, entendues par

<p>becos escusos, a frase final repetida de boca em boca, representou, na opinião daquela gente, mais que uma simples despedida do mundo, um testemunho profético, mensagem de profundo conteúdo [...].</p>	<p>des témoins dignes de foi, abondamment glosées le long des rampes et jusque dans les impasses les plus reculées, ses dernières paroles furent colportées de bouche en bouche car elles représentaient, de l’avis de ces gens-là, autre chose que de simples adieux à ce monde : un témoignage prophétique, un « message au contenu profond » [...]</p>
---	---

O uso dos conectores lógicos, ou conjunções subordinativas e coordenativas de causa (“car”), lugar (“Jusque”) e adição (“et”), assim como os pronomes relativos “qui”, “dont” e “où”, podem selecionar para leitores de língua francesa leques de significados que, para leitores do português, eram deixados incertos. A variação de tons de voz e o contexto eram livres para conferir significados a essas palavras.

A instância narrativa de *Quinquin* usa dois pontos (:) e aspas (« »), ali onde a de *Quincas* usava apenas vírgulas, inserindo entre as orações uma intenção explicativa. Essa escolha pode ter tido o efeito de modificar o registro do texto, que se tornou formal e ganhou um aspecto “escrito”. A concisão de *Quincas Berro D’Água*, característica dos contadores de histórias da infância de Amado, dá lugar a frases com frequência mais longas:

<p><i>A Morte e a morte de Quincas Berro D’Água</i> (1961, p.19)</p>	<p><i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte</i> (1961, p.886-887)</p>
<p>Pela janela aberta, o ruído da rua entrou, múltiplo e alegre, a brisa do mar apagou as velas e veio beijar a face de Quincas, a claridade estendeu-se sobre ele, azul e festiva. Vitorioso sorriso nos lábios, Quincas ajeitou-se melhor no caixão.</p>	<p>Par la fenêtre ouverte pénétrèrent les bruits de la rue, multiples et joyeux ; la brise de la mer éteignit les bougies et vint caresser le visage de Quinquin ; la lumière se répandit sur lui, bleue et radieuse. Un sourire de triomphe sur les lèvres, Quinquin s’installa plus à son aise dans son cercueil.</p>

A língua francesa não permite, como no português brasileiro, a exclusão de pronomes-sujeito ou de artigos em frente a nomes comuns. É assim que “vitorioso sorriso nos lábios” (AMADO, 1961, p.19) não pode ser traduzido sem o uso do artigo “un” em “**un** sourire de triomphe” (AMADO, 1980, p.83). Além disso, talvez para evitar dificuldades de compreensão, Boisvert usou no trecho acima uma pontuação pouco comum em português brasileiro, o ponto-vírgula (;). Essa escolha teve o efeito de quebrar em múltiplas frases um trecho que antes podia ser lido de um “sopro”.

Assim explicou Bastide (1980, p.34), sobre a sintaxe de Jorge Amado:

Se sua frase é às vezes preguiçosa, é que ela obedece também à norma dessa literatura popular, que se procura antes de se encontrar; e admito que não conheci nada de mais apaixonante do que essas tentativas, esses erros, esses retoques de cantores populares, quando eles improvisam, até que dos tateios preliminares, o quarteto perfeito jorre enfim – aceito pelo coro, retomado por ele, amplificado de todas as vozes que o brandem, o lançam à multidão, ao céu estrelado, às montanhas próximas ou às areias da praia. É uma das mais belas lembranças que conservo do Brasil (BASTIDE, 1980, p. 34)

No poema de sete versos que, ao fim da narrativa, reproduz a frase derradeira de Quincas e que, como vimos, possui características da literatura de cordel brasileira, encontramos o tempo verbal do futuro simples, uma inversão sujeito-verbo, a conjunção de consequência “donc” e o “vous de majesté” (“vós” de majestade). Esses são elementos gramaticais que pertencem ao registro escrito e formal da língua francesa, distinguindo-se da oralidade e da linguagem popular.

<i>A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água (1961, p. 39)</i>	<i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte (1961, p.915)</i>
<p><i>“No meio da confusão ouviu-se Quincas dizer: “– Me enterro como entender na hora que resolver. Podem guardar seu caixão pra melhor ocasião. Não vou deixar me prender em cova rasa no chão.” E foi impossível saber o resto de sua oração.”</i></p>	<p><i>Au milieu de la confusion On entendit Quinquin crier : « J'irai en terre comme j'entendrai à l'heure que je choisirai. Votre cercueil, gardez-le donc pour une meilleure occasion. Je ne vais pas me laisser fourrer dans un trou en terre creusé. » On ignorera pour toujours, le reste de son discours.</i></p>

A tradução de Boisvert, que parecia ilustrar o “primeiro método” de

Schleiermacher, nas escolhas estudadas se aproxima do que o teólogo havia definido em 1813 como a “paráfrase”. A paráfrase mata o discurso, a impressão que este pode produzir no leitor:

Ela pode, talvez, repor desse modo o conteúdo com uma acuidade limitada, mas perde inteiramente a impressão; pois, o discurso vivo está irrecuperavelmente morto, na medida em que todos percebem que tal discurso não poderia originalmente provir assim de um espírito humano. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55)

Boisvert parece querer, nessas escolhas, dominar a “irracionalidade” do português brasileiro. Para isso, trabalha “entre o muito inoportuno e o pouco penoso por meio de uma acumulação de detalhes soltos” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55). Assim, ele opera “com os elementos de ambas as línguas, como se eles fossem símbolos matemáticos que, por adição e subtração, poderiam reduzir-se a um valor igual” – e o resultado é, como havia explicado Schleiermacher (2010, p.55), algo onde nem o “espírito” da língua do autor nem aquele da língua do leitor podem se manifestar. Além disso, como a paráfrase explicita relações que no original são “obscuras” e “deixam-se perder”, em *Quincas* ela tende a ocupar o lugar de “comentário” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55).

Em 9 de abril de 1939, o escritor Albert Camus publicou no jornal *Alger Républicain*, na capital da Argélia, um artigo intitulado “*Bahia de Tous les Saints*, par Jorge Amado”. Era uma resenha da tradução francesa de *Jubiabá*, que havia sido publicada na França no ano anterior. Assim Camus descreveu a escrita de Amado em *Bahia de Tous Les Saints*:

Poucos livros se afastam tanto dos jogos gratuitos da inteligência. Eu vejo, ao contrário, uma utilização emocionante dos temas folhetinescos, um abandono à vida no que ela tem de excessivo e desmesurado. [...] De resto, que a gente não se engane. Não se trata de ideologia em um romance onde toda a importância é dada à vida, a esse conjunto de gestos e de gritos, a uma certa ordenação de impulsos e desejos, a um equilíbrio de sim e de não, e a um movimento apaixonado que não se acompanha de nenhum comentário. [...] E o livro é todo escrito como uma série de gritos ou melopeias, de avanços e retornos. Nada é indiferente ali. Tudo emociona. Mais uma vez, os romancistas americanos nos fazem sentir o vazio e o artifício de nossa literatura romanesca. (CAMUS, 1939, p.5, grifo nosso)⁷⁶

O comentário também se revela na maneira como Boisvert traduziu o pretérito

⁷⁶ “Peu de livres s’éloignent autant des jeux gratuits de l’intelligence. J’y vois, au contraire, une utilisation émouvante des thèmes feuilletonesques, un abandon à la vie dans ce qu’elle a d’excessif et de démesuré. [...] Au reste, qu’on ne s’y trompe pas. Il n’est pas question d’idéologie dans un roman où toute l’importance est donnée à la vie, c’est-à-dire à un ensemble de gestes et de cris, à une certaine ordonnance d’élans et de désirs, à un équilibre de oui et de non, et à un mouvement passionné qui ne s’accompagne d’aucun commentaire. [...] Et le livre tout entier est écrit comme une suite de cris ou de mélodies, d’avances et de retours. Rien n’y est indifférent. Tout y est émouvant. Une fois de plus, les romanciers américains nous font sentir le vide et l’artifice de notre littérature romanesque.” Retirado do artigo de Camus, disponibilizado em acervo digitalizado da *Bibliothèque Nationale Française Gallica*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5816177/f5>> Acesso: 3 janeiro 2023.

perfeito do português. Ele usou dois tempos verbais diferentes da língua francesa, o “passé simple” (passado simples) para os verbos que pertenciam ao discurso da instância narrativa, e o “passé composé” (passado composto) para os diálogos das personagens:

<p><i>A Morte e a morte de Quincas Berro</i> <i>D'Água</i> (1961, p.26)</p>	<p><i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte</i> (1961, p.897)</p>
<p>Só após muito caminho e vários tragos, deram com êle, embrulhado em seu vasto paletó, como se sentisse frio, resmungando sòzinho. Soubera da notícia por outras vias e também êle buscava os amigos. Ao encontrá-los, meteu a mão num dos bolsos. Para retirar um lenço com que enxugar as lágrimas, pensou Curió. Mas das profundezas do bôlso, Pé-de-Vento extraiu uma pequena jia verde, polida esmeralda.</p> <p>– Tinha guardado para Quincas, nunca encontrei uma tão bonita.</p>	<p>Après avoir beaucoup marché et avalé force lampées, ils finirent par le trouver, enveloppé dans son ample veston, comme s'il avait froid, en train de ronchonner tout seul. La nouvelle lui était parvenue par d'autres voies, et lui aussi s'était mis à la recherche de ses amis. En les voyant il fourra la main dans une de ses poches. « C'est pour sortir son mouchoir et essuyer ses larmes », pensa Bel-Oiseau. Mas des profondeurs de sa poche, Vent-Follet retira une petite grenouille verte semblable à une émeraude polie.</p> <p>– Je l'avais gardée pour Quinquin... jamais je n'en ai trouvé d'aussi belle.</p>

Os verbos “finirent”, “fourra”, “pensa”, “retira” estão conjugados no passado simples, enquanto “ai trouvé” está no passado composto. A escolha de Boisvert pode ter o efeito de separar os discursos, como se a instância narrativa de *Quinquin* estivesse situada em uma esfera à parte das personagens que dialogam dentro da narrativa. Como vimos, a narração de *Quincas* é formada dos relatos e testemunhos de múltiplas personagens de Salvador, sendo a instância narrativa apenas mais uma entre essas personagens.

Segundo o linguista Émile Benveniste (1966, p.238, tradução nossa), a língua francesa possui esses dois “sistemas verbais” paralelos, que se manifestam em dois “planos da enunciação”. Possivelmente herdado do grego ao francês, o passado simples se caracterizaria, de acordo com Benveniste (1966, p. 241, tradução nossa), pela intenção

de contar uma história de forma neutra, desprovida das marcas pessoais do narrador. O tempo verbal do *passado simples* faria parte do plano da “história”.

Por outro lado, o “parfait de présent”, hoje em dia chamado de “passé composé” (*passado composto*), pertenceria ao plano do “discurso”, onde se sobressai a “pessoa” que daquele ou daquela que narra:

O perfeito [passado composto] estabelece uma ligação viva entre o acontecimento passado e o presente em que ocorre sua enunciação. É o tempo daquele que relata os fatos enquanto testemunha, participando; é, portanto, também o tempo que escolherá quem quiser fazer reverberar até nós o acontecimento relatado, e atá-lo ao nosso presente. (BENVENISTE, 1966, p. 244, tradução nossa).⁷⁷

Por motivos que Benveniste admitia desconhecer, o *passado simples* foi, na história da língua francesa, relegado à esfera escrita, enquanto o *passado composto* veio a ocupar nessa língua o espaço dos discursos orais e de escritos que remetem à oralidade. Assim, se “introduzido no discurso, o passado simples soará pedante, livresco” (BENVENISTE, 1966, p.245, tradução nossa)⁷⁸. Inversamente, o passado composto seria, explicou Benveniste (1966, p.244), pouco apto para transmitir a “relação objetiva” dos acontecimentos, e por isso o linguista desaconselhava seu uso na narração de obras que possuíssem uma intenção “histórica”.

Uma exceção que Benveniste admitia existir e que questionava a distinção entre os dois “planos” da enunciação é o livro *L'Étranger*, narrado inteiramente no tempo verbal do passado composto. Publicado em 1945, o livro foi escrito pelo escritor argelino Albert Camus. Era o mesmo que havia feito a resenha de *Jubiabá*, e aquele que, como vimos no subcapítulo 4.1, tinha a “visão de mundo” mais próxima à da editora americana Blanche Knopf (PADWE, 2016, s/p). Em uma nota em seu livro, Benveniste (1966, p.244), menciona outro filósofo francês que se dedicou a estudar o uso do passado composto por Camus: “Jean-Paul Sartre”.

O livro de Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, foi publicado em 1966 pela Editions Gallimard, cinco anos após o lançamento de *Quinquin-la-Flotte* na revista de Sartre, *Les Temps Modernes*. Desde a década de 1930, como vimos, havia uma agitação de espíritos que levava a questionamentos sobre a forma como o mundo europeu construía suas narrativas. Em 1936, Walter Benjamin escreveu, em seu ensaio *O Narrador*, sobre os anos na Europa após a Primeira Guerra:

⁷⁷ “Le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant ; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent.”

⁷⁸ “Introduit dans le discours, l'aoriste paraîtra pédant, livresque.”

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. [...] Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1987, p.198)

Gérard Genette, um teórico francês que se aprofundou sobre o tema da narrativa, passou a publicar seus ensaios *Figures* a partir de 1966. Seus estudos levavam à compreensão de que, até mesmo quando situado no plano da “história”, e por mais que conjugado no *passado simples*, o discurso narrativo nunca seria neutro, e estaria sempre carregado das marcas do narrador. Como o ato de nomear na língua de santo, como o giz que se torna “pemba” no terreiro de candomblé, os estudos de Genette sugeriam o poder que a língua possui de dar vida ao enredo com o simples ato de narrar.

Assim ele escreveu em *Figures III*, sobre a figura da “métalepse”.

[...] personagens que escapam de um quadro, de um livro, um recorte de jornal, uma fotografia, um sonho, uma lembrança, um fantasma etc. Todos esses jogos manifestam com a intensidade de seus efeitos a importância do limite que, desdenhando a verossimilhança, eles se empenham em transpassar, e que é precisamente a própria narração (ou representação); *fronteira movediça, mas sagrada entre dois mundos*: aquele onde relatamos, aquele que relatamos. (GENETTE, 1972, p. 294, tradução nossa, grifo nosso)⁷⁹

Uma metalepse ocorre em *Quincas*, na cena em que os quatro amigos do personagem estão velando seu corpo. Na cena, a reza de Curió e as discussões das personagens têm a capacidade de trazer Quincas de volta à vida:

<i>A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água (1961, p.31)</i>	<i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte (1961, p.904)</i>
Negro Pastinha conhecia variados toques de Oxum e Oxalá, mais longe não ia sua cultura religiosa. Pé-de-Vento não rezava há uns trinta anos. Cabo Martim considerava preces e igrejas como fraquezas pouco condizentes com a vida militar. Ainda assim tentaram, Curió	Cosmétique connaissait quelques appels de tambours adressés à <i>Oxum</i> et à <i>Oxalá</i> : sa culture religieuse n'allait pas plus loin. Il y avait bien trente ans que Vent-Follet ne récitait plus de prières. Martin le Caporal tenait les prières et les choses d'église pour des simagrées peu

⁷⁹ “[...] personnages échappés d’un tableau, d’un livre, d’une coupure de presse, d’une photographie, d’un rêve, d’un souvenir, d’un fantôme, etc. Tous ces jeux manifestent par l’intensité de leurs effets l’importance de la limite qu’ils s’ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l’on raconte, celui que l’on raconte.”

<p>puxando a reza, os outros respondendo como melhor podiam. Finalmente Curió (que se havia pôsto de joelhos e baixara a cabeça contrita) irritou-se:</p> <p>– Cambada de burros...</p> <p>– Falta de treino... – disse o Cabo. – Mas já foi alguma coisa. O resto o padre faz amanhã.</p> <p>Quincas parecia indiferente à reza, devia estar com calor, metido naquelas roupas quentes. Negro Pastinha examinou o amigo, precisavam fazer alguma coisa por êle já que a oração não dera certo. Talvez cantar um ponto de candomblé?</p>	<p>compatibles avec la vie militaire. Pourtant ils s’y essayèrent : Bel-Oiseau récitait la prière et les autres disaient les répons de leur mieux. Finalement, Bel-Oiseau qui s’était mis à genoux et avait baissé la tête en signe de contrition se fâcha :</p> <p>– Bande d’idiots!</p> <p>– Manque d’entraînement... dit le Caporal. Mais c’est déjà ça. Le curé fera le reste demain...</p> <p>Les prières laisaient Quinquin indifférent. Il devait avoir chaud dans ce costume épais. Cosmétique regarda son ami ; il fallait faire quelque chose pour lui puisque la prière n’avait rien donné. Peut-être chanter une invocation de Candomblé ?</p>
--	---

Boisvert traduziu o gerúndio do português, não com o passado simples, mas com o tempo verbal francês do “imparfait” (imperfeito). Essa escolha atribui às rezas das personagens um aspecto de hábito e continuação, da mesma maneira como o gerúndio o faz no português brasileiro.

É curioso notar como Boisvert traduziu os apelidos das personagens: “Curió” como “Bel-Oiseau”, “Pastinha” como “Cosmétique”, “Pé-de-Vento” como “Vent-Follet”, “Cabo Martim” como “Martin le Caporal” e o apelido de Quincas, “Quinquin-la-flotte”. Lembrando a estratégia da “imitação” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.55), Boisvert criou apelidos afetivos e cômicos a partir de expressões da língua francesa. Pelo mesmo ato, “Mestre Pastinha” e “Curió” deixaram de funcionar como referências aos capoeiristas da cultura popular baiana e passaram a ser, como os antropônimos de Shelby, símbolos, referências referenciadas nelas mesmas.

A narração de *Quinquin* nesta cena lembra o que acontecia, de acordo com Schleiermacher, quando o “segundo método” era usado no domínio das artes cênicas e das comédias:

Desse modo, portanto, nesse domínio, seguir completamente esta fórmula

conduz evidentemente à simples imitação, ou a uma mescla ainda mais chocante e confusa de tradução e imitação, que torna o leitor como que uma *bola rebatendo-se entre o seu mundo e o estranho*, entre a invenção e graça do autor e as do tradutor [...]. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.93, grifo nosso).

A situação da instância narrativa de *Quinquin-La-Flotte* lembra aquilo que Schleiermacher dizia acontecer com os “bilíngues”. Se expressar nos dois idiomas com igual naturalidade seria uma “arte [...] mágica, como o reduplicar-se, tentando assim não apenas burlar as leis naturais como também perturbar os outros”:

Mas, se alguém, contra natureza e costume, tenha se convertido formalmente em desertor da língua materna e tenha se entregue a outra: então, talvez não seja afetada e fingida burla se assegura que já realmente não pode mover-se na primeira; mas, é apenas uma comprovação, que ele deve a si mesmo, que sua natureza é verdadeiramente um prodígio contrário a toda ordem e a toda regra, e uma tranquilização para os outros, que ele pelo menos *não se duplica como um fantasma*. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.87, grifo nosso)

Tanto Shelby como Boisvert traduziram o título de Amado como “As duas mortes de Quincas Berro D’Água” (*Les deux morts de Quinquin-la-flotte / The Two Deaths of Quincas Wateryell*). O interessante é que Quincas não morre apenas duas vezes... Então por que ambos traduziram o título dessa maneira?

[...] O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, senão física pelo menos moral, datada de anos antes, somando um total de *três*, fazendo de Quincas um recordista da morte, um campeão do falecimento, dando-nos o direito de pensar terem sido os acontecimentos posteriores – a partir do atestado de óbito até seu mergulho no mar – uma farsa montada por êle com o intuito de mais uma vez atazanar a vida dos parentes, desgostar-lhes a existência, mergulhando-os na vergonha e nas murmurações da rua. (AMADO, 1961, p.8, grifo nosso)

No título de Amado (1961, s/p), “A **M**orte e a **m**orte de Quincas Berro D’Água”, a primeira ocorrência da palavra “Morte” leva um “M” maiúsculo, a segunda, minúsculo. A conjunção coordenativa “e” não parece funcionar como uma conjunção de adição, quantitativa. Não se trata de uma contagem das mortes de Quincas, e sim, de uma contraposição de duas “mortes” de natureza muito diferentes.

Como vimos no subcapítulo 2.4, são os relatos e testemunhos sobre as mortes de Quincas que permitem que ele sobreviva para além delas. A outra morte de Quincas, a Morte com “M” maiúsculo, só aconteceria com o seu esquecimento. É como dizia a avó de Aimó no conto de Prandi (2017, p.7-8), e como diz o ditado angolano trazido por De Castro (2022, p.19), em língua quimbundo: “Kifua o dimi, mwenyu u fua we!” / “Morre a língua, a alma morre também”.

A narração e, de um modo mais amplo, a língua, é o local onde a fronteira entre o mundo “real” e o “imaginário” se torna ao máximo imprecisa. Era o que os escritores caribenhos diziam de seu universo, segundo Olivieri-Godet (2021, s/p): “o possível é uma

efervescência do imaginário”. Isto se aplica ao universo de Salvador.

Assim havia explicado Humboldt, sobre a “palavra”:

É certo que a palavra é um signo, na medida em que é usada no lugar de uma coisa ou de um conceito; mas ela também é, por seu modo de formação e seu efeito, *um ser próprio e autônomo, um indivíduo*; a soma de todas as palavras, a língua, é um mundo situado no espaço intermediário entre o mundo externo, aparente, e o mundo interno que age em nós. [...] (HUMBOLDT 2006, p.8, grifo nosso)

E assim ele explicou sobre a “linguagem”:

A linguagem deve, portanto, assumir a natureza dupla do mundo e do ser humano, de modo a fomentar a influência e o efeito recíproco entre eles; ou deve antes, em sua própria natureza recém-criada, extirpar a realidade do objeto e do sujeito, mantendo de ambos apenas a *forma ideal*. (HUMBOLDT, 2006, p.11, grifo nosso)

Em 1999, foram publicadas nas edições IHEAL (Instituto de Estudos Superiores da América Latina), as atas de um colóquio, organizado no contexto do *Projeto França-Brasil*. O projeto havia culminado em uma Mesa redonda em 1987, cujo objetivo era “desmontar e demonstrar os mecanismos de constituição das imagens entre a França e o Brasil, em toda sua complexidade e difusão” (PARVAUX, 1999, p.7). As atas foram organizadas por Jean Revel-Mouroz e Solange Parvaux. Esta última é a antiga aluna de Georges Boisvert que, então, já havia se tornado “Inspetor geral do português junto ao Ministério da Educação Nacional” francês (PARVAUX, 1999, s/p).

Um dos participantes do livro era Georges Boisvert, que colaborou com o artigo bilíngue *L’image du Brésil en France au travers des traductions / A imagem do Brasil na França através das traduções*. Assim ele escreveu, sobre as relações entre a França e o Brasil na época:

Depois da Segunda Guerra Mundial torna-se mais nítida nas relações culturais franco-brasileiras uma mudança já perceptível durante os anos trinta. [...] Do lado francês, a missão universitária enviada a São Paulo antes da guerra iniciou o desenvolvimento de um novo tipo de contatos. A expansão das ligações aéreas possibilitou uma intensificação das relações. Simultaneamente, o clima internacional é perturbado [sic] pelo questionamento da supremacia e dos «valores» do Ocidente, pelo nascimento da guerra fria, pelas agitações da descolonização, pela emergência do Terceiro Mundo. Então, aos poucos, é revelada ao público francês, através das traduções que se sucedem num ritmo acelerado, toda uma face oculta do Brasil, em oposição à imagem precedente [...]. Mas, doravante, a imagem do Brasil na França através das traduções é uma imagem complexa e contrastada, realmente mais fiel à realidade do que já foi no passado. Se admitirmos que o conhecimento da verdade só pode resultar em efeitos positivos na compreensão mútua dos povos, não se deve deplorar esta evolução. (BOISVERT, 1999, p.617)

Em outras palavras, aconteceu com Boisvert e com outros tradutores de literatura brasileira para o francês, justamente aquilo que Schleiermacher dizia acontecer com os bilíngues que escreviam naturalmente em uma língua estranha:

A produção em língua estranha não é original, apenas a rememoração de um escritor determinado ou do estilo de certa época, a qual representa algo assim como uma pessoa genérica, que é para a alma quase como uma *imagem viva*, que, ao ser tomada por modelo, orienta e determina a produção. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.87, grifo nosso)

A imagem do Brasil na França através das traduções se assemelha, assim, à definição de Humboldt do surgimento de uma “palavra”:

Se se quisesse pensar o surgimento de uma palavra de modo humano [...], esse surgimento deveria assemelhar-se ao surgimento de uma *figura ideal* na imaginação do artista. Esta tampouco pode ser extraída de algo real, ela surge por uma pura energia do *espírito*, e mais propriamente, do nada; mas a partir deste momento ela passa a viver e ser real e duradoura (HUMBOLDT, 2010, p. 105-107, grifos nossos)

O caso de Georges Boisvert, assim como o de Barbara Shelby, lembram o que Genette (1972, p. 294, tradução nossa) havia explicado sobre a figura da metalepse: “O mais perturbador da metalepse reside na hipótese inaceitável e insistente, de que [...] o narrador e seus narratários, ou seja, você e eu, pertencemos quem sabe ainda a algum enredo”. Pois a agitação de *espíritos* que tomava forma na França e na Europa, desde o início do século XX, era muito semelhante à que ocorria, em épocas próximas, nos Estados-Unidos e no Brasil.

Nos anos 1940, o crítico literário brasileiro Otto Maria-Carpeaux, que escrevia para o *Correio da Manhã* e os *Diários Associados*, buscou questionar a universalidade que era tão concedida aos textos de Amado e terminou, ironicamente, por reforçá-la, descrevendo o contexto mundial do século XX.

Assim Aguiar resumiu as críticas de Carpeaux:

Ainda que as alusões diretas a Jorge no que escrevia Carpeaux fossem escassas, lançou um poderoso argumento, mais ilação do que algo que tenha conseguido demonstrar factualmente. Afirmou que o romance brasileiro moderno provocava o interesse do mundo porque ‘*seria o romance de um mundo novo, cheio de colorido exótico e de urgentes problemas sociais*’. Não devia ser este um motivo de satisfação, como acrescentava, ‘pois os problemas sociais são os mesmos no romance novo do Equador ou do Japão [...]’. À época, Jorge era o autor brasileiro mais traduzido no exterior. (AGUIAR, 2018, p.191)

As traduções de Shelby (1965) e Boisvert (1961) confirmam, mais uma vez, a imprecisão das fronteiras entre os dois “métodos” de Schleiermacher. Afinal, ambos os tradutores [co]moveram Jorge Amado até seus leitores e leitoras, ao mesmo tempo em que [co]moveram esses leitores até Jorge Amado, e até eles mesmos.

4.5 O particular e o universal

Em 1820, Humboldt descreveu a capacidade encantadora da língua, e da

multiplicidade de línguas, de fazerem pontes entre o particular e o universal:

Mas, como obra da nação e do passado, a língua é algo alheio para o ser humano. Este fica dependente dela, por um lado, mas por outro lado fica enriquecido, fortalecido e estimulado pelo que nela depositaram todas as gerações anteriores. *Na medida em que vai subjetivamente ao encontro do cognoscível ela vai objetivamente de encontro ao ser humano.* Pois cada uma é uma reminiscência da natureza universal do ser humano; e ainda que a essência de todas em nenhum momento possa tornar-se uma reprodução completa da subjetividade da humanidade, as línguas aproximam-se sem cessar deste fim. (HUMBOLDT, 2006, p.79-81)

A solução que Humboldt ofereceu à pergunta: “como, a partir da subjetividade de cada língua, chegar ao conhecimento objetivo do universo?” era, assim, multiplicar as línguas existentes no planeta, assim como seus estudos comparativos:

[...] É por isso que o estudo da língua, para além do uso da língua em si, ensina também a analogia entre o homem e o mundo, em geral, e cada nação, em particular, a qual se expressa na língua – e como o espírito que se revela no mundo não pode ser reconhecido de modo exaustivo por nenhuma dada quantidade de pontos de vista, sendo antes que cada novo ponto de vista descobre algo de novo –, seria portanto melhor multiplicar as diferentes línguas, na medida permitida pelo número de seres humanos habitantes do planeta. (HUMBOLDT, 2006, p.9)

Da mesma forma, Schleiermacher gostaria de multiplicar as traduções, que não se excluem, mas, como também explicou Benjamin (2010, p.205-207) em seu ensaio *A Tarefa do Tradutor*, se complementam umas às outras:

Assim, se formarão, de certo modo, diversas escolas entre os mestres e diferentes partidos no público que os segue; e, ainda que sempre está na base o mesmo método, poderá haver simultaneamente diferentes traduções de uma mesma obra concebidas desde pontos de vista diferentes, das quais nem sequer poderia se dizer que uma seja no conjunto superior ou menos perfeita, senão que apenas algumas partes estarão melhor realizadas em uma e outras partes na outra, e unicamente todas juntas e relacionadas entre si, ao fazer uma mais apoio nesta e outra em noutra a aproximação à língua original, cumprirão de todo a tarefa, pois, cada uma por si mesma nunca terá mais que um valor condicionado e subjetivo. (SCHLEIERMACHER, 2010, p.77)

E por fim, multiplicar é o que Jorge Amado gostaria de fazer com as diferentes línguas e culturas existentes em Salvador. A instância narrativa do *Capitão de Longo Curso* conclui *Os Velhos Marinheiros* com a seguinte pergunta:

Afinal, digam-me os senhores com suas luzes e sua experiência, onde está a verdade, a completa verdade? Qual a moral a extrair desta história por vezes salafrária e chula? Está a verdade naquilo que sucede todos os dias, nos quotidianos acontecimentos, na mesquinhez e chatice da vida da imensa maioria dos homens ou reside a verdade no sonho que nos é dado sonhar para fugir de nossa triste condição? Como se elevou o homem em sua caminhada pelo mundo: através do dia a dia de miséria e futricas, ou pelo livre sonho, sem fronteiras nem limitações? Quem levou Vasco da Gama e Colombo ao convés das caravelas? Quem dirige as mãos dos sábios a mover as alavancas na partida dos esputiniques, criando novas estrêlas e uma lua nova no céu dêsse subúrbio do universo? Onde está a verdade, respondam-me por favor; na pequena realidade de cada um ou no imenso sonho humano? (AMADO, 1961, p. 202)

Assim, podemos oferecer uma resposta à provocação de Schleiermacher (2010,

p.53), um contra-argumento à sua desqualificação do “segundo método”: “Deveria ele [o tradutor] se propor a estabelecer, entre dois homens tão *separados* um do outro como são os que falam a sua própria língua e desconhecem a do escritor original, e o escritor mesmo, uma relação tão *imediata* como aquela do escritor e seu leitor original?”.

Sim, tradutores e tradutoras não só deveriam fazer isso, como o fazem sempre, a cada instante. As traduções de *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1961) do autor baiano Jorge Amado, pela americana Barbara Shelby (1965) e pelo francês Georges Boisvert (1961) nos mostraram que “autor/a”, “tradutor/a” e “leitor/a” não são, afinal de contas, instâncias tão separadas como costumamos pensar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As traduções de Shelby e Boisvert revelaram na prática algo que se entrevia, em teoria, no ensaio de Schleiermacher: a imprecisão das fronteiras entre seus dois “métodos”. Ilustrando o primeiro método, a tradução de Boisvert [co]movia o leitor francês em direção ao autor baiano, até o lugar que o tradutor ocupava e que aparentemente lhe era “estranho”. A de Shelby, ilustrando o segundo método, [co]movia o autor baiano até os leitores americanos, e a um universo que a princípio lhes era familiar.

Percebemos que o movimento de Boisvert, que se aproximava daqueles marcos delimitadores que Schleiermacher (2010, p.53; 55) havia definido como a “paráfrase” e o “comentário”, não levou os leitores até um local que lhes era desconhecido, mas bastante familiar dentro de sua língua francesa. Da mesma maneira, o movimento de Shelby, que se aproximava à primeira vista da “imitação”, [co]moveu Jorge Amado a um lugar desconhecido e estranho, até mesmo incômodo aos leitores, dentro do seu inglês americano – e estranhamente, um lugar bastante próximo ao que ocupava Amado dentro do português brasileiro.

Os movimentos de Shelby e Boisvert revelaram uma convergência, sugerindo a presença de um ponto comum entre todas as pessoas envolvidas na tríade autor-tradutor-leitor de Schleiermacher (ver Figura 4), pessoas que eram, a princípio, geográfica-, temporal- e linguisticamente distantes.

Esse ponto de convergência surgiu, na pesquisa, ao mesmo tempo como real e potencial. De um lado, descobrimos que movimentos humanos, migrações de pessoas, espontâneas ou forçadas, viagens e relações de correspondência ocasionaram um pano de fundo comum às escolhas de Amado, Boisvert e Shelby, no Brasil, na França e nos

Estados-Unidos dos anos 1960. De outro lado, o estudo comparado das expressões do nosso recorte nos levou à redescoberta desse pano de fundo em outra esfera. A noção de “espírito” dos românticos alemães se aliou na investigação à definição de Humboldt (2010, p.105-107) do surgimento de uma “palavra”, a partir de uma “figura ideal na imaginação do artista” e àquilo que o linguista definiu como a essência da língua ou linguagem, a “soma de todas as palavras” (HUMBOLDT, 2006, p.8).

Os termos e expressões que formaram o nosso recorte de *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, e que se referiam à culinária, aos costumes artísticos, crenças, religiões e tradições de seus habitantes, aos locais e personagens populares da cidade de Salvador, surgiram neste estudo ao mesmo tempo como locais e universais. As línguas que contribuíram para formar essas referências, entre elas o português de Portugal, o tupi-guarani, o iorubá, o fon, e línguas do grupo banto como kikongo e kimbundo, e que se encontram ao mesmo tempo presentes e latentes no texto de Amado, também estão presentes, e ao mesmo tempo latentes, nas traduções de Barbara Shelby e de Georges Boisvert.

Este estudo nos mostrou que o fim que Schleiermacher (2010, p.95) definia para o “segundo método” da tradução, de pôr “de *manifesto* como certas expressões e combinações de diferentes línguas estão em igual relação com um caráter determinado”, e que segundo o teólogo era impossível de se atingir, foi atingido por ambos os tradutores. Mostrando-se como verdadeiros “bilíngues”, Shelby e Boisvert comprovaram que escritores e tradutores podem duplicar-se como “fantasmas” (SCHLEIERMACHER, 2010, p.87; 89), corroborando aquela fronteira imprecisa, “sagrada” e “movediça”, que havia descrito Genette (1972, p.294), da língua e da narração.

A visão mística e sagrada que a religião afro-brasileira do candomblé atribui à(s) língua(s) e aos símbolos, herdada de línguas africanas como as do grupo banto, e que também está presente no universo caribenho e no Louisiana, no século XX despertou o interesse de intelectuais franceses envolvidos com a obra de Jorge Amado, como Roger Bastide, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Essa visão guiou a escolha do nosso recorte de expressões do texto de Amado e de suas traduções, como também nossas reflexões sobre esse recorte.

Ela possui, como vimos, afinidades com as concepções de Schleiermacher e de Humboldt sobre a linguagem. Uma sugestão de pesquisa seria aprofundar essas relações de semelhança, uma vez que “até hoje não existem informações definitivas sobre os conhecimentos exatos dos vários idiomas e sobre o grau de domínio” de Humboldt das

diferentes línguas que estudou (HEIDERMAN, 2006, p.XXXV). O “espírito” da língua desses humanistas alemães parece, assim, ser o mesmo espírito que permite que Quincas Berro D’Água sobreviva para além de suas três mortes, permanecendo vivo no universo, real ou imaginário, da cidade de Salvador.

Em outras palavras, teria acontecido ali, ou melhor, na Cidade do São Salvador da Bahia de Todos os Santos, aquilo que o poeta pernambucano Joaquim Cardozo disse ter ocorrido às margens de um rio em Pernambuco, em seu poema *Congresso dos Ventos*: “Na várzea extensa do Capibaribe, em pleno mês de agosto / Reuniram-se em congresso todos os ventos do mundo”.

Dessa perspectiva, pode ser interessante multiplicar estudos comparativos de traduções de Jorge Amado, não só ao inglês e ao francês, mas também em outras línguas e em outras épocas, como diversos pesquisadores têm feito. *Quincas Berro D’Água* foi retraduzido em língua inglesa por Gregory Rabassa e publicado nos Estados- Unidos em 2012, com o título *The Double Death of Quincas Water-Bray*. A partir do estudo de traduções como a de Rabassa, poderíamos nos perguntar como esse “espírito” ou “pano de fundo” comum se manifesta nas línguas do século XXI.

A questão geral que orientou esta pesquisa, “Como pôde Jorge Amado, sendo tão específico na escolha de seus temas, enredos e personagens, tão local no tratamento de cenários e questões baianas, ser considerado tantas vezes um escritor universal?”, é somente uma questão se adotarmos uma perspectiva segundo a qual o particular e o universal são dois opostos desconexos, dois extremos que jamais se tocam. E assim nos esqueceríamos mais uma vez, como ocorre com frequência demasiada em nosso dia a dia, no nosso tratar com os outros, nas nossas certezas de vida – de que as duas pontas de um fio são unidas pelo próprio fio, e por isso nunca deixam de se tocar.

Assim como os dois “métodos” de Schleiermacher, Salvador e o resto do mundo se encontram naquela entidade viva que permite aos seres humanos sonhar, planejar, categorizar, criar, e até mesmo ousar, por meio da narração, transpassar as fronteiras da morte... aquilo a que chamamos de linguagem.

É, assim, quando considerada da perspectiva da(s) língua(s) que a formaram e continuam a formar, que Salvador pode ser considerada uma metonímia do Brasil e por extensão, quem sabe, da humanidade.

Metonímia... ou seria uma tradução?

REFERÊNCIAS

Bibliografia:

AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: Uma biografia*. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2018.

ALVES, Ivya. “A recepção crítica dos romances de Jorge Amado”. In: *Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Jubiabá*. Bete Capinan (coord.). Salvador: Casa de Palavras, 2006.

AMADO, Jorge. “A Morte e a morte de Quincas Berro D’Água”. In: *Os Velhos Marinheiros, Novelas, duas histórias do cais da Bahia*. São Paulo : Livraria Martins Editora, 1961.

AMADO, Jorge. “Discurso de agradecimento do escritor Jorge Amado”. In: *Jorge Amado, Doutor Honoris Causa*. Coleção “Honoris Causa”. N. 1. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1980. p. 23-26. [Recurso eletrônico.] Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/29341/1/Cole%C3%A7%C3%A3o%20Honoris%20Causa%20N%C2%BA%201%20-%20Jorge%20Amado.pdf>>. Acesso: 27 janeiro 2023.

AMADO, Jorge. *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*. Traduction de Georges Boisvert. Préface de Roger Bastide. Paris : Éditions Stock, 1971.

AMADO, Jorge. *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*. Trad. de Georges Boisvert. Préface de Roger Bastide. Collection Bibliothèque Cosmopolite. Paris : Éditions Stock, 1980.

AMADO, Jorge. “Les trois morts de Quinquin-la-flotte.” Trad. de Georges Boisvert. In : *Les Temps Modernes*. Jean-Paul Sartre (dir.). Simone de Beauvoir ; Jacques-Laurent Bost ; André Gorz ; Claude Lanzmann ; Marcel Péju ; Bernard Pingaud ; J.-B. Pontalis ; Jean Pouillon (rédacteurs). Marcel Péju (secrétaire général). [Revue mensuelle.] n.178. Paris : T.M. 1^{er} février 1961. p. 868-915.

AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem, Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

AMADO, Jorge. *The Two Deaths of Quincas Wateryell*. Tradução de Barbara Shelby Merello. Ilustrações de Emil Antonucci. New York: Alfred A. Knopf, 1965.

AVELAR, Lysle. *A carnavalização no romance A morte e a morte de Quincas Berro D’água, de Jorge Amado*. Dissertação de mestrado em Letras. Redmond, William Valentine (orientador). Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2014.

BASTIDE, Roger. “Préface”. In: *Les deux morts de Quinquin-la-Flotte*. Paris: Éditions Stock, 1980. p.7-50.

BAER, Hans A. “Religious Syncretism in the Spiritual Movement”. In: *The Black Spiritual Movement: A Religious Response to Racism*. 2nd ed. Chapter 4. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2001. p.110-159.

BENJAMIN, Walter. “Die Aufgabe des Übersetzers / A tarefa do tradutor.” Tradução de

- Susana Kampff Lages. In: *Clássicos da Teoria da Tradução, Antologia bilingue, Alemão-Português*. 2a ed. (revisada e ampliada.) Werner L. Heidermann (Org.). Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2010. p.202-231.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. Vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221.
- BENVENISTE, Émile. “Les relations de temps dans le verbe français”. In : *Problèmes de linguistique générale*. Vol. I, chapitre XIX. Paris : Éditions Gallimard, 1966. p.237-250.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Revisão de Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. 2ª ed. Tubarão : Copiart; Florianópolis : PGET/UFSC, 2013.
- BOISVERT, Georges. “L’image du Brésil en France au travers des traductions/ A imagem do Brasil na França através das traduções”. In : *Images réciproques du Brésil et de la France : Actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brésil*. Paris : Éditions de l’IHEAL, 1991. p. 611-617. [Recurso online Open Edition Books.] Disponível em : <<http://books.openedition.org/iheal/5120>>. Acesso : 01 fevereiro 2023.
- BOSI, Alfredo. “Jorge Amado”. In: *Histórica concisa da Literatura Brasileira*. Capítulo VIII, “Tendências Contemporâneas”. 41ª edição (revisada e atualizada). São Paulo: Editora Cultrix, 1994. p.405-407.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMUS, Albert. “Bahia de Tous les Saints, par Jorge Amado”. In : *Alger républicain*. Seção “Le salon de lecture” (resenha). Pascal Pia (dir.). 2^{ème} année, n. 185. Argel, Argélia, 9 de abril 1939. p.5. [Recurso eletrônico, disponibilizado em acervo da *Bibliothèque Nationale Française Gallica*.] Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5816177/f5>>. Acesso: 02 fevereiro 2023.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. “Antropologia e linguística nos estudos afro-brasileiros”. In: *Africanias em terras brasileiras*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2022. p.7-27. [Recurso eletrônico.] Disponível em: <<https://labeled-letras-ufmg.com.br/wp-content/uploads/2022/09/Africanias-em-terras-brasilicas.pdf>>. Acesso: 31 janeiro 2023.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. “Aos leitores”. In: *Camões com dendê: o português do Brasil e os falares afro-brasileiros*. [Edição e-book Kindle.] Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2022. p.6-15.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. “Das línguas africanas ao português brasileiro (1983)”. In: *Africanias em terras brasileiras*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2022. p.65-96.
- CLARIDGE, Laura. "Going Overseas". In: *The Lady with the Borzoi: Blanche Knopf, Literary Tastemaker Extraordinaire*. [Edição e-book Kindle.] New York: Farrar, Straus

and Giroux, 2016. p.211-226.

COELHO, Fabrício. *Ensaio sobre a tradução da conferência Einleitende Betrachtungen Über die Verschiedenartigkeit des Naturgenusses und Eine Wissenschaftliche Ergründung der Weltgesetze, de Alexander Von Humboldt*. Dissertação de mestrado em Estudos de Tradução. Werner L. Heidermann (orientador). Florianópolis: UFSC, 2008. [Recurso eletrônico.] Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/91860/262596.pdf>>. Acesso: 01 fevereiro 2023.

DIMAS, Antonio. “Jorge Amado e seus editores: Alfred Knopf e Alfredo Machado”. In: *Revista USP*. n. 95. São Paulo, setembro/outubro/novembro 2012. p. 110-122. [Recurso eletrônico.] Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52243/56280>>. Acesso: 02 fevereiro 2023.

FREITAS, Henrique. “Prefácio”. In: *Camões com dendê: o português do Brasil e os falares afro-brasileiros*. [Edição e-book Kindle.] Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2022. p.16-22.

FU-KIAU, Kimbwandende kia Bunseki. *African Cosmology of the Bântu-Kôngo: Tying the Spiritual Knot: Principles of Life & Living*. 2nd edition. New York: Athelia Henrietta Press, 2001.

FURLAN, Mauri. “A teoria de tradução de Lutero”. In: *Übersetzung und Übersetzen aus dem und ins Portugiesische*. Annete Endruschat e Axel Schönberger (orgs.). Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, 2004. p. 11-21.

GADAMER, Hans-Georg. “Aus: Wahrheit und Methode / De: Verdade e método”. Tradução de Fabrício Coelho. In: *Clássicos da Teoria da Tradução, Antologia bilingue, Alemão-Português*. Vol. I. 2^a edição (revisada e ampliada). Werner Ludger Heidermann (org.). Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2010. p.235-249.

GARAFINI, Fabiana. *Carnavalização e malandragem em 'A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua': Um retrato do brasileiro pelo olhar de Jorge Amado*. Dissertação de mestrado em Letras. Erechim, RS: Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, 2010.

GENETTE, Gérard. “Niveaux narratifs”. In : *Figures III*. Chapitre 5, “Voix”. Paris: Éditions du Seuil, 1972. p.286-289. [Recurso eletrônico disponibilizado pelo Centre National du Livre.] Disponível em : <<https://litterature924853235.files.wordpress.com/2018/06/ebook-gerard-genette-figures-3.pdf>>. Acesso: 31 janeiro 2023.

GENETTE, Gérard. “Métalepses”. In : *Figures III*. Chapitre 5, “Voix”. Paris: Éditions du Seuil, 1972. p.292-295.

GOETHE, Johann Wolfgang von. “Drei Stücke vom Übersetzen/ Três Trechos sobre Tradução”. Tradução de Rosvitha Friesen Blume. In: *Clássicos da Teoria da Tradução*,

Antologia bilíngue, Alemão-Português. Vol. I. 2ª edição (revisada e ampliada). Werner Ludger Heidermann (org.). Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p.28-35.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. “Diálogos”. In: *A Literatura de Jorge Amado, Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.10-25.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. “A Morte e a Morte de Quincas Berro D’água: carnavalização e processos estilísticos”. In: *Nova leitura crítica de Jorge Amado* [online]. Swarnakar, S., Figueiredo, Ell., e Germano, Pg. (orgs.) Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba (EDUEPB), 2014. p. 267-288. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/333788748_A_Morte_e_a_Morte_de_Quincas_Berro_D'agua_carnavalizacao_e_processos_estilisticos>. Acesso: 01 maio 2023.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. “Wilhelm von Humboldt”. In: *Relativismo linguístico ou como a língua influencia o pensamento*. Capítulo 2, “A história do relativismo linguístico até o século XIX”. [Edição e-book Kindle.] Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2020. p. 102-129.

GONZAGA, Nicola. “Cavaleiro biografado”. In: *A mala de Jorge Amado: 1941-1942*. Tânia Regina Oliveira Ramos (org.) Florianópolis: UFSC, 2021. p.71-87. [Recurso eletrônico.] Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/228141/0%20Miolo-versao%20digital%20-%20diagramado%20FINAL.pdf?sequence=4&isAllowed=y>>. Acesso: 31 janeiro 2023.

HART, Rosane. “Dos diálogos (im)possíveis: Jorge Amado e os Estados Unidos”. In: *A mala de Jorge Amado: 1941-1942*. Tânia Regina Oliveira Ramos (org.) Florianópolis: UFSC, 2021. p. 88-106.

HART, Rosane. *Da leitura literária e suas invisibilidades: o lugar de Jorge Amado*. [Tese de doutorado.] Tânia Regina de Oliveira Ramos (orientadora). Florianópolis: UFSC, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/204442/PLIT0789-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>>. Acesso: 31 janeiro 2023.

HEIDERMANN, Werner Ludger. “Introdução”. In: *Wilhelm von Humboldt: Linguagem, Literatura e Bildung*. Werner Heidermann, Markus J. Weininger (orgs.). Florianópolis: UFSC, 2006.

HEIDERMANN, Werner Ludger. “O primeiro ou o segundo? A respeito da exposição de John Milton sobre a teoria de tradução de Friedrich Schleiermacher”. In: *Cadernos de Tradução*. Vol. 1, n. 4, janeiro de 1999. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5527/5021>>. Acesso: 31 janeiro 2023.

HEIDERMANN, Werner Ludger. “Prefácio à segunda edição”. In: *Clássicos da Teoria da Tradução, Antologia Bilíngue, Alemão-Português*. Volume I. 2ª edição (revisada e ampliada). Werner L. Heidermann (org.). Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2010. p.16-

19.

HERVEY, Sándor; HIGGINS, Ian. *Thinking French Translation, A Course in Translation Method: French to English*. New York: Routledge, 2002.

HUMBOLDT, Wilhelm Freiherr von. “Forma das línguas”. Tradução de Karin Volobuef. *Wilhelm von Humboldt: Linguagem, Literatura e Bildung*. Werner Heidermann, Markus J. Weininger (orgs.). Florianópolis : UFSC, 2006. p. 95-119.

HUMBOLDT, Wilhelm von. “Einleitung zu Agamemnon / Introdução a Agamêmnon”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: *Clássicos da Teoria da Tradução, Antologia bilíngue, Alemão-Português*. Vol. I. 2ª edição (revisada e ampliada.) Werner L. Heidermann (org.). Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2010. p.104-117.

HUMBOLDT, Wilhelm Freiherr von. “Sobre o estudo comparativo das línguas em relação com as diferentes épocas do desenvolvimento das línguas”. Tradução de Luiz Montez. In: *Wilhelm von Humboldt: Linguagem, Literatura e Bildung*. Werner Heidermann, Markus J. Weininger (orgs.). Florianópolis : UFSC, 2006. p. 21-93.

LIMA, Marcelo Fernando de; SOUZA, Maurini de. “A morte é uma festa: carnavalização em A morte e a morte de Quincas Berro D’Água.” In: *Scripta Uniandrade*. Vol. 12, n. 2. Curitiba, PR, 19 dez. 2014. p. 30-45.

LOEBENS, Patrícia Daiana. *Morrer no plural: uma reflexão antropológica sobre A Morte e a Morte de Quincas Berro D’água de Jorge Amado*. Trabalho de conclusão do curso de Ciências Sociais. Cascavel, PR: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2012.

LUTERO, Martinho. “Carta aberta sobre a Tradução”. Trad. de Mauri Furlan. In: *Clássicos da Teoria da Tradução, Antologia Bilíngüe, Renascimento*. Vol. 4. Florianópolis: NUPLITT, 2006. p. 95-115.

MACHADO, Ana Maria. “Jorge Amado: uma leitura das leituras”. In: *100 anos de Jorge Amado: O escritor, Portugal e o Neorrealismo*. Vania Pinheiro Chaves e Patrícia Monteiro (orgs.). Lisboa: CLEPUL, 2015. p.95-109.

MERELLO, Barbara Shelby. “Anexo I”. [Entrevista concedida por Barbara Shelby Merello a Marly Tooge, por correspondência datada de 21 março 2008.] In: *Traduzindo o Brasil, o país mestiço de Jorge Amado*. [Edição e-book Kindle.] São Paulo: Lexikos Editora, 2020. p.215-218.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária, Prosa*. (10a ed.) São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

MOREIRA, Olga Belov. *Problemas de traduzibilidade em Jorge Amado (Quincas Berro D’água)*. Dissertação de mestrado em Letras e Linguística. Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia (UFBA). 2000.

MUBARAK, Jorge Cesar. *Leituras e mistérios do discurso do anti-herói na obra a morte e a morte de Quincas Berro D’água de Jorge Amado*. Dissertação de Mestrado

em Língua Portuguesa. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1995.

OLIVIERI-GODET, Rita. “A dimensão da ética intercultural na obra de Jorge Amado”. In: *Amerika*. n. 10, 2014. [Revista disponibilizada online pelo Open Edition Journals.] Disponível em : <<https://journals.openedition.org/amerika/4683>>. Acesso: 31 janeiro 2023.

PARVAUX, Solange. “À Monsieur le Professeur Georges Boisvert”. In: *Vents du large*. Jacqueline Penjon e Anne-Marie Quint (dir.). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p. 17-20. [Edição online Open Edition Books]. Disponível em: <<https://books.openedition.org/psn/9528>>. Acesso: 06 janeiro 2022.

PARVAUX, Solange ; REVEL-MOUROZ, Jean. “Les images réciproques du Brésil et de la France/ As imagens recíprocas França-Brasil”. In: *Images réciproques du Brésil et de la France : Actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brésil*. Paris : Éditions de l’IHEAL, 1991. p.1-11. [Recurso online Open Edition Books.] Disponível em : <<https://books.openedition.org/iheal/4784> >. Acesso : 01 fevereiro 2023.

PENA, Aline Ribeiro. *A morte é um carnaval: os discursos sobre a morte de Quincas Berro Dágua, no romance A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua, de Jorge Amado*. Dissertação de mestrado em Linguagens e Representações. Ilhéus, BA: Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), 2010.

PRANDI, Reginaldo. “A menina esquecida”. In: *Aimó, Uma viagem pelo mundo dos orixás*. Ilustrações de Rimon Guimarães. [Edição e-book Kindle]. São Paulo: Editora Seguinte, 2017. p.6-12.

PRANDI, Reginaldo. “Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu”. In: *Revista USP*. n. 50. São Paulo, junho/agosto 2001. p. 46-63, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35275/37995>>. Acesso: 02 fevereiro 2023.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Tradução de Annie Dymetman. [Livro originado de entrevista, concedida por Jorge Amado a Alice Raillard.] Rio de Janeiro: Record, 1990.

RIVAS, Pierre. "Fortuna e infortúnios de Jorge Amado: recepção comparada da obra amadiana". In: *Jorge Amado, Leituras e diálogos em torno de uma obra*. Rita Olivieri-Godet e Jacqueline Penjon (orgs.). Salvador: Casa de Palavras, 2004. p.33-43.

ROBERTS, Cary L. “Barbara Shelby Merello: A translator’s life in letters”. In: *The Texas Writer*. [Entrevista concedida por Barbara Shelby Merello.] N.1, Vol. 1. Texas, maio de 1999. p.15-20. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1aNQMHqqnuh2-ym29kZ8X78uuJaNAFrdg/view?usp=sharing>> Acesso: 5 janeiro 2023.

ROÉFERO, Marilani S. Vanalli. *A consciência estratégica das vozes narrativas em ‘Ensaio sobre a cegueira’ de José Saramago e ‘A morte e a morte de Quincas Berro D’Água’ de Jorge Amado*. Tese de doutorado em Ciências e Letras. Rubens Pereira dos Santos (orientador). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2019.

ROÉFERO, Marilani S. Vanalli. *Jorge Amado e a consciência discursiva em 'A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água'*. Dissertação de mestrado em Ciências e Letras. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2003.

ROSA, João Guimarães. “A terceira margem do rio”. In: *Ficção completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 409-413.

ROSTAGNO, Irene. “Blanche and Alfred Knopf’s Literary Roundup”. In: *Searching for Recognition, The Promotion of Latin American Literature in the United States*. (Contributions to the Study of World Literature, n.72). Westport and London: Greenwood Press, 1997. p.31-58.

SANTOS, Joice Lemos dos. *A recepção da obra de Jorge Amado na França*. Tese de doutorado em Literatura e Cultura. Rita Olivieri-Godet (orientadora). Salvador: Instituto de Letras, UFBA, 2018. Disponível em:

<<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/28691/1/TESE%20-%20Joice%20Lemos%20dos%20Santos%20-%20VF%20%281%29.pdf>>. Acesso: 31 janeiro 2023.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de doutorado. Álvaro Silveira Faleiros (orientador). São Paulo: USP, 2019. [Recurso eletrônico.] Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019_TiganaSantanaNevesSantos_VCorr.pdf>. Acesso: 01 fevereiro 2023.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens / Sobre os Diferentes Métodos de Tradução”. Tradução de Celso R. Braidá. In: *Clássicos da Teoria da Tradução, Antologia bilingue, Alemão-Português*. Volume I. 2ª edição (revisada e ampliada). Werner Ludger Heidermann (org.). Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 38-101. [Recurso eletrônico.] Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178909/Werner_Heidermann_%28Org.%29._Classicos_da_Teoria_da_Traducao_-_Alemao-Portugues.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso: 25 janeiro 2023.

SCHLEIERMACHER, Friedrich et al. “Über die verschiedenen methoden des übersetzens, traduções sinóticas”. Tradução de Margarete von Mühlen Poll, Celso R. Braidá e Mauri Furlan. In: *Scientia Traductionis*. n.9, 2011. p.3-70.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. “O Romance do Nordeste: significado de uma literatura” . In: *História da Literatura Brasileira*. 2a edição (revista e ampliada). Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2004. p.523-536.

TOOGE, Marly D’Amaro Blasques. “Deu no ‘The New York Times’: A tradução literária como instrumento de aliança política.” In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências*. [Anais online de simpósios.] São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/063/MARLY_TO

OGE.pdf>. Acesso: 27 janeiro 2023.

TOOGE, Marly D'Amara Blasques. "Barbara Shelby: o duplo de Amado". In: *Traduzindo o Brasil, o país mestiço de Jorge Amado*. [Edição e-book Kindle.] São Paulo: Lexikos Editora, 2020. p.175-183.

TOOGE, Marly D'Amara Blasques. "Samuel Putnam: tradução em demasia". In: *Traduzindo o Brasil, o país mestiço de Jorge Amado*. [Edição e-book Kindle.] São Paulo: Lexikos Editora, 2020. p.145-155.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge, 2004.

WEIGERT, Beatriz. "O cortejo de Dioniso em Os Pastores da Noite." In: *100 anos de Jorge Amado: O escritor, Portugal e o Neorrealismo*. Vania Pinheiro Chaves e Patrícia Monteiro (orgs.). Lisboa: CLEPUL, 2015. p.253-262.

Websites:

BRITANNICA.COM. "Modern Wrestling". Artigo revisado e atualizado por Adam Augustyn. Disponível em: <<https://www.britannica.com/sports/wrestling/Modern-wrestling>>. Acesso: 20 janeiro 2023.

DICIONARIODENOMESPROPRIOS.COM.BR. "Janaina, Significado do nome Janaina". Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/janaina/>>. Acesso: 02 fevereiro 2023.

DICIONÁRIOTUPIGUARANI.COM.BR. "Janaína". Disponível em: <<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/janaina/>>. Acesso: 02 fevereiro 2023.

DIGNITY MEMORIAL.COM. "Barbara Shelby Merello died February 14, 2014". Artigo anônimo em obituário digital de Barbara Shelby Merello. 25 fevereiro 2014. Disponível em: <<https://www.dignitymemorial.com/obituaries/austin-tx/barbara-merello-8208582>>. Acesso: 31 janeiro 2023.

HAWAII.EDU. "African American Vernacular English (Ebonics)". Artigo redigido por Jack Sidnell no website *Language Varieties*. Disponível em: <<https://www.hawaii.edu/satocenter/langnet/index.html>>. Acesso: 02 fevereiro 2023.

HOUAISS.UOL.COM.BR. "Janaína, etimologia". Disponível em : <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#3>. Acesso : 02 fevereiro 2023.

LIBÉRATION.FR. "La France reconnaît qu'elle a fait la « guerre » en Algérie. L'Assemblée vote aujourd'hui un texte qui enterre le terme officiel d ' « opérations de maintien de l'ordre". Artigo por Blandine Grosjean, no jornal online *Libération*, em 10 junho 1999. Disponível em: <https://www.liberation.fr/france/1999/06/10/la-france-reconnait-qu-elle-a-fait-la-guerre-en-algerie-l-assemblee-vote-aujourd-hui-un-texte-qui-en_277073/>. Acesso: 01 fevereiro 2023.

PALMARES.GOV.BR. “Vicente Ferreira Pastinha, mestre de capoeira e filósofo popular”. Disponível em: <<https://www.palmares.gov.br/?p=41316>>. Acesso: 01 fevereiro 2023.

PORTUGAIS.AC-AMIENS.FR. “Communiqué : Hommage à Georges Boisvert.” Comunicado por Cristophe Gonzalez, presidente do ADEPBA, no site da Académie d’Amiens, Portugais. Atualizado no 3 de junho 2009. Disponível em: <<http://portugais.ac-amiens.fr/247-communication-hommage-a-georges-boisvert.html>>. Acesso: 5 janeiro 2022.

PT.PONS.COM. “Geist”. Entrada no dicionário bilingue online alemão-português *Pons*. Disponível em: <<https://pt.pons.com/tradu%C3%A7%C3%A3o/alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs/Geist>>. Acesso: 02 fevereiro 2023.

VALLEYTABLE.COM. “Corn Meal, A.K.A. Grits, Polenta, Suppaw, Cornpone...”. Artigo redigido por Robin Cherry. 27 julho 2016. Disponível em: <<https://valleytable.com/corn-meal-a-k-a-grits-polenta-suppaw-cornpone/>>. Acesso: 01 fevereiro 2023.

VELHOSMESTRES.COM. “Seu Pastinha”. Entrada em blog “ABC dos grandes mestres de capoeira”. Disponível em: <<https://velhosmestres.com/br/pastinha>>. Acesso: 01 fevereiro 2023.

VELHOSMESTRES.COM. “Jaime Martins dos Santos, Mestre Curió”. Entrada em blog “ABC dos grandes mestres de capoeira”. Disponível em: <<https://velhosmestres.com/br/destaques-25>>. Acesso: 01 fevereiro 2023.

WASHINGTONINDEPENDENTREVIEWOFBOOKS.COM. “An exploration of the iron lady behind one of New York’s premier publishing houses”. Resenha escrita em jornal online por Alice Padwe, em 25 de abril 2016. Disponível em: <<https://www.washingtonindependentreviewofbooks.com/index.php/bookreview/the-lady-with-the-borzoï-blanche-knopf-literary-tastemaker-extraordinaire>>. Acesso 02 fevereiro 2023.

Acervos e gravações:

ACERVO MALA DE JORGE AMADO. Núcleo Literatura e Memória (nuLIME). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Informações sobre o acervo disponíveis em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/228141#:~:text=O%20livro%20apresenta%2010%20artigos,do%20escritor%20baiano%20Jorge%20Amado>>. Acesso: 02 fevereiro 2023.

ALFRED A. KNOPF, INC. “An Inventory of Its Records at the Harry Ransom Center”. Processed by Jennifer Peters, Mandy York, Michele Shukers, and Erika Heinen. The University of Texas at Austin, 1996. Informações sobre o acervo disponíveis em: <<https://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=00301>>. Acesso: 01 fevereiro 2023.

EDUCA YORUBÁ, “Entrevista com Yeda Pessoa Castro - O Candomblé Histórico.” *Projeto Nós Transatlânticos: Pessoas, línguas, culturas*. [Gravação de entrevista disponibilizada on-line.] Plataforma Facebook, canal “Educa Yorubá”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1467929746598515>>. Acesso: 06 janeiro 2022.

PROJETO JORGE AMADO 90 ANOS. “Abertura Oficial”. [Fala de Rita Olivieri-Godet.] *Colóquio Internacional – Jorge Amado 90 anos de Literatura: Navegações pela vida e obra do escritor*. Douglas de Sousa (org.). 17 novembro 2021. [Evento on-line, transmitido ao vivo pela plataforma Youtube.] Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lfHFs6peys8&t=6746s>>. Acesso: 01 fevereiro 2023. Momento: 1 h 52 min.

PROJETO JORGE AMADO 90 ANOS. “Mesa 4: A primeira vez que li Jorge Amado...”. [Fala de Anco Vieira.] *Colóquio Internacional – Jorge Amado 90 anos de Literatura: Navegações pela vida e obra do escritor*. Douglas de Sousa (org.). 19 novembro 2021. [Evento on-line, transmitido pela plataforma Youtube.] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DJsQ4Zph7Gc&t=8619s&ab_channel=ProjetoJorgeAmado90anos>. Acesso: 01 fevereiro 2023. Momento: 7min a 42min 30s.

ANEXO A : Prefácio de Roger Bastide em *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*

Nota : O prefácio foi publicado na França, em 1971. Ele manifesta algumas maneiras de pensar vigentes à época. Desde então, termos como “nègre”, “nègresse” e “mulâtresse” foram identificados como desrespeituosos e proferí-los na França constitui crime de racismo. Alguns trechos que reproduzem dicotomias ideológicas de gênero e de cor seriam hoje rejeitados pela maioria das editoras francesas.

Bastide oferece uma aproximação particular da cultura brasileira, francesa e mundial. Seu prefácio nos permite compreender melhor a nossa história – que é também a história desses mesmos termos e pensamentos, e de como eles vieram a ser considerados ofensivos. Mesmo nos pontos em que nos machuca, a leitura deste texto pode nos levar à compreensão de um certo olhar que foi lançado, na segunda metade do século XX, não somente ao Brasil, mas à humanidade. Seria interessante uma tradução deste texto ao português brasileiro do século XXI.

Préface

La littérature brésilienne est restée, jusqu’à la première guerre mondiale, fixée sur l’Europe, dont la bourgeoisie épousait les modes ; elle était une littérature d’importation. Non certes que, dans le transfert des Ecoles d’un côté de l’océan Atlantique à l’autre, des modifications n’interviennent, le Romantisme, le Naturalisme, le Parnasse ou le Symbolisme subissant l’influence du climat social, voire même cosmique, propre au Brésil. Mais ces changements se faisaient, en général, et à de rares exceptions près comme celle de José de Alencar, à l’insu des auteurs, inconsciemment. Ce ne sera qu’à partir de 1922 – et d’abord à Sao Paulo – que, avec le *Mouvement Moderniste* le pays prendra conscience de son originalité esthétique et que l’art se proposera comme finalité essentielle la recherche introspective de l’âme brésilienne, dans ce qu’elle peut avoir d’unique au monde, sous la double influence, sexuelle, des Tropiques, et culturelle, du mélange des races et des civilisations, indienne, africaine, portugaise, en un tout savoureux. Un alcool inédit propre à vous brûler la gorge.

Le Nord-Est ne suivra que plus tard. Il faudra attendre Gilberto Freyre qui fonde – en partie suite du mouvement moderniste de Sao Paulo, en partie dirigé contre lui – le mouvement « *Région et Tradition* ». Suite, disons-nous, du mouvement moderniste, car il s’agit bien toujours, sinon plus, d’enraciner la littérature dans le terroir, dans le paysage, terre noire de massapé, forêt mangée par la canne, terre du sertão craquelée par la sécheresse – mais d’un autre côté, opposé au mouvement moderniste, parce que ce dernier

était resté ambigu dans son affirmation révolutionnaire, puisqu'il faisait passer la quête de l'authenticité brésilienne à travers des influences étrangères encore, Marinetti, Blaise Cendrars, l'expressionnisme allemand. C'est dans ce second courant de la littérature brésilienne contemporaine, le courant dit régionaliste, que se situe Jorge Amado. Mais, nous allons le voir, pour le faire craquer à son tour ou le faire basculer dans une orientation totalement inédite.

Car le régionalisme était à la fois un courant neuf et un vieux courant. Un courant neuf, par la volonté de Gilberto Freyre, qui lui donnait une tâche en quelque sorte politique : renouer avec la tradition patriarcale, celle de la cordialité entre les trois races constitutives du Brésil, entre lesquelles l'industrialisation naissante et le capitalisme agraire de l'usine (contre le vieux moulin) ouvraient au contraire une brèche, faite de tensions et conflits – remonter donc par-delà l'époque actuelle aux sources historiques de la formation du Brésil et de son originalité culturelle. Mais un vieux courant en même temps, car la littérature régionaliste est antérieure au mouvement de G. Freyre ; on la trouve déjà à l'intérieur de l'école romantique, puis de l'école naturaliste, elle s'était même épanouie – peu avant le modernisme – surtout dans l'Etat de Minas, avec A. Arinos, et pour l'intérieur de l'Etat de Sao Paulo, avec Monteiro Lobato, en une école que l'on pourrait appeler *sertaneja*⁸⁰, qui visait à faire l'apologie du *cabocle*⁸¹ contre le « civilisé » du littoral. Ce qui fait que, dans une certaine mesure, les premiers romans de José Luis do Rego et de Jorge Amado, qui sont les deux grands écrivains de la nouvelle école régionaliste du Nord-Est, ne font que continuer la vieille école naturaliste d'avant le modernisme, qui se veut, après Emile Zola et son « roman expérimental », une peinture fidèle d'un certain milieu sociologique, une « tranche de vie », un document aussi scientifique et exact, sinon plus, que celui que pourrait donner un spécialiste des sciences sociales intéressé par les mêmes problèmes. Dans la préface d'un de ses premiers livres, *Cacao*, Jorge Amado ne dit-il pas qu'il a voulu donner un « document impersonnel » sur la situation du petit peuple dans la région d'exploitation du cacao, « avec un minimum de littérature », marquant bien ainsi la continuité de son projet avec celui de Joao Ribeiro qui fut le chef du naturalisme, et de ses contemporains, de la fin de la monarchie – début de la république.

Continuité certes – mais, si l'on me permet cette expression en apparence contradictoire, continuité discontinue. Car, comme l'a remarqué le plus perspicace des critiques et historiens de la littérature brésilienne, Antonio Candido, le vieux naturalisme est *pour* une classe sociale, celle de la bourgeoisie intellectuelle ; le nouveau naturalisme qui se forme autour de Gilberto Freyre, est celui *d'*une classe. Deux de ses plus illustres représentants (nous verrons dans un instant la place toute spéciale de Jorge Amado), José Lins do Rêgo et Graciliano Ramos, sont en effet, fils ou descendants de grands propriétaires fonciers ruinés, et leur œuvre n'est que l'expression d'une classe en décadence, celle des seigneurs de moulins ou planteurs de canne à sucre – qui ont été pendant des siècles les maîtres du Brésil économiquement et politiquement et qui doivent

⁸⁰ En ce sens qu'elle prend ses paysages et ses personnages dans les zones paysannes arriérées du Brésil, le *sertão*.

⁸¹ Le cabocle, primitivement l'Indien civilisé, puis le métis de blanc et d'Indien, a fini par désigner le paysan pauvre de l'intérieur du Brésil, quelle que soit son origine ethnique.

céder la place maintenant devant une autre aristocratie, fondée celle-ci sur l'argent et non plus sur la possession de la terre et des esclaves. Le nouveau naturalisme peint admirablement la dégradation, de plus en plus accélérée, de ces lignages de seigneurs déchus, cramponnés désormais à une terre stérile, à des grandes bâtisses dont la musique s'est envolée (avec les enfants partis s'étioler en ville dans des bureaux modestes, au service des nouveaux maîtres), à leurs moulins « feux éteints », dont les murs tombent en ruine sous la poussée de la végétation tropicale qui reprend sa revanche sur les hommes. Le peuple, certes, apparaît dans ces romans, serfs, anciens esclaves libérés, mais restés attachés à leurs patrons, bandits courant le monde, prophètes nés de la misère du peuple et appelant les cataclysmes... mais ces serfs, ces nègres libres, ces bandits ou ces prophètes n'apparaissent qu'en liaison avec les maîtres décadents, pris dans les réseaux qui survivent à travers tous les bouleversements économiques, qui enchaînent les blancs, les mulâtres et les noirs dans un même mouvement de dégradation, à partir de la dégradation du blanc.

C'est dire que le peuple – même s'il y intervient, s'il y joue un rôle, parfois important – n'a pas ici d'autonomie. Ce qui domine, c'est une situation sociologique, un système de rapports inter-humains de domination, d'ailleurs cordiale, saisie en pleine crise – non l'irruption du peuple proprement dit dans le roman naturaliste. Et c'est pourquoi nous avons parlé non de rupture, mais de continuité discontinue. Or, l'originalité de Jorge Amado, c'est justement d'avoir fait craquer ce moule. Il aurait très bien pu d'ailleurs y rester enfermé, car il est né, lui aussi, dans une famille de cette vieille aristocratie décadente. Il ne se distingue donc pas, par ses origines sociales, d'un José Lins do Rêgo ou d'un Graciliano Ramos. Mais il est porteur d'un tel don de sympathie qu'il va devenir peuple et que, pour la première fois, le peuple va pouvoir s'exprimer dans la littérature brésilienne, avec sa personnalité propre, dans toute sa spontanéité créatrice de culture, au point que le roman naturaliste va changer complètement de caractère pour cesser d'être roman et devenir épopée. Là est, à mon sens, la grande révolution apportée par Jorge Amado, et que ses critiques, ceux qui lui reprochent par exemple son manque de psychologie, n'ont pas su voir (nous reviendrons d'ailleurs sur ces deux thèmes). Pour reprendre les expressions d'Antonio Candido, nous dirions que si l'ancien naturalisme est celui « pour » une classe, le nouveau celui « d'une » classe, il s'agit toujours de la classe des intellectuels bourgeois – le naturalisme de Jorge Amado est celui du prolétariat naissant, qui a trouvé dans notre auteur, à la fois son expression et son incarnation, par un miracle que nous aurons à analyser un peu plus loin.

Nous avons tenté, dans les lignes précédentes, de situer Jorge Amado dans l'ensemble de la littérature brésilienne, plus particulièrement de la littérature brésilienne contemporaine, pour en dégager l'originalité. Nous allons le suivre maintenant tout au long de son évolution littéraire, qui nous conduira du drame du *Pays du Carnaval*, son premier livre, à l'épopée burlesque de ses derniers romans, mais selon des lignes souvent sinueuses, comme si toute la nonchalance des Tropiques voulait jouer chez lui avec la misère du peuple, pour en « suavisier » les contours douloureux. Chemins de cactus donc et d'œilletons, alternés.

Jorge Amado est né en 1912 à Itabuna, dans une plantation de cacao des environs de Ferradas, dans le sud de l'Etat de Bahia. Il devait, tout enfant, sans doute – comme tous les fils des patrons – s'amuser avec les petits nègres, écouter les histoires des vieux, ou, à la nuit tombante, rêver, tandis que les chants des « colons » et « journaliers » agricoles, une fois le travail terminé, disent, au son plaintif de la guitare, la peine des hommes, l'amour des femmes, la vaillance des bandits, redresseurs de torts, dans le *sertao*. Ce sont ces hommes du peuple, nègres, mulâtres, *cabras*, qui ont été les véritables professeurs de Jorge Amado. Car il ne pourra par la suite en supporter d'autres. Il est envoyé, en effet, dans une école religieuse, mais il ne peut vivre dans la double privation, de la liberté de la campagne native et de la rupture avec le peuple. A treize ans, il s'enfuit et à quinze ans, il trouve du travail dans un journal. Il y a là un fait important, croyons-nous, pour la compréhension de Jorge Amado : il n'a pas subi d'une façon suffisamment longue et forte l'influence de l'éducation scolaire, religieuse, humaniste, bourgeoise, pour se couper et de la nature et du peuple ; il a pu – par sa résistance contre l'enseignement qu'il recevait et par son entrée, tout jeune, dans la vie de travail – garder intacte en lui la spontanéité de son génie. Et en particulier, ce qu'il a appris de ses maîtres paysans, le don de raconter une histoire et le don de la raconter en lui imposant un cadre rythmique, celui de la musique populaire.

Quand Jorge Amado entre dans le journalisme, c'est le moment justement où le mouvement moderniste, commencé à Sao Paulo et à Rio de Janeiro, se répand dans tout le reste du Brésil, et atteint entre autres les jeunes de Bahia. Jorge Amado intègre alors le mouvement et forme avec Sosigenes Costa, Pinheiro Viegas, Edison Carneiro (qui deviendra, par la suite, un des plus grands folkloristes brésiliens et un des meilleurs connaisseurs du monde des *candomblés*⁸²), Alves Ribeiro, Clovis Amorim, un petit groupe intéressé, comme les modernistes du sud du Brésil, à défendre les choses brésiliennes (contre la littérature d'exportation) et la langue brésilienne (contre la copie de la langue portugaise, considérée par eux langue étrangère, et non langue nationale). Mais, dans le Nord-Est, resté encore patriarcal, plus peuplé de noirs et de métis que de blancs purs, surtout plus à l'écart des mouvements d'immigrations, qui drainaient dans le sud du Brésil Italiens, Allemands, et autres Européens, le modernisme ne pouvait rester « moderniste » ; il devait vite devenir « traditionaliste » ; il devait forcément aboutir moins à la création de formes nouvelles, le vers libre, la fabrication artificielle d'une langue syncrétique, ou la littérature syncopée, qu'à une révilisation du folklore (ici, en effet, toujours vivant), des traditions africaines (qui s'épanouissaient, dans la ville de Bahia « de tous les Saints et de tous les péchés », en mille créations savoureuses) et d'une langue syncrétique aussi, à la fois portugaise, indigène, africaine, dans sa syntaxe comme dans son vocabulaire, mais qu'il ne s'agissait plus de créer (comme Mario de Andrade le faisait, dans le Sud, avec *Macunaima*) puisqu'elle existait déjà, et qu'il suffisait par conséquent de lui faire passer le seuil de la littérature, pour que le parler des *saveiros*⁸³, des porte-faix, des vendeuses de beignets, d'*acarajé* ou de morceaux de poule au *chim-*

⁸² *Candomble*, religion africaine survivant au Brésil, plus ou moins syncrétisée avec la religion catholique.

⁸³ *Saveiros*, ceux qui conduisent les bateaux qui vont d'un port à l'autre portant les produits de l'agriculture ou de l'artisanat du Nord-Est.

*chim*⁸⁴, des vagabonds du port, des dames à petite vertu, devienne le parler même de nos jeunes écrivains modernistes.

Mais Bahia avait une autre tradition encore, celle de la Révolution ; son plus grand poète, Castro Alves, avait lutté contre l'esclavage, magnifié le nègre contre le blanc, appelé les hommes de sa génération à briser les chaînes des captifs et à laver le drapeau brésilien de la tache infamante que constituait la servitude d'une race par une autre. Ruy Barbosa, le plus grand parlementaire du Brésil, avait toujours mis son éloquence enflammée au service de la justice sociale et du libéralisme politique. Certes tradition dangereuse au point de vue littéraire, car il suffit de peu, que le souffle révolutionnaire s'épuise un moment, pour que la poésie ou l'éloquence parlementaire devienne simple rhétorique. La tentation de la rhétorique a existé aussi un moment chez Jorge Amado, s'il l'a finalement dépassée – et dépassée par une autre tradition d'ailleurs de Bahia, que Gilberto Freyre a bien vu quand il a parlé du « *molequagem* »⁸⁵ bahianais, et que nous appellerions plus simplement : l'humour. Mais pour le moment, nous ne voulons pas insister sur le danger du point de vue littéraire de la tradition révolutionnaire. Ce qui nous importe, c'est que la littérature de Bahia n'est pas une littérature gratuite, celle de l'art pour l'art, mais une littérature engagée, polémique, participante.

Dès lors la jeune école, moderniste et traditionaliste à la fois, de Bahia va se couper en deux. Un courant qui la porte vers une littérature néo-réaliste et, au fond, sociologique, cherchant à décrire, le plus exactement et le plus minutieusement possible, la réalité environnante. De l'autre, un courant politique, partant certes du néo-réalisme, mais ne se contentant plus de peindre le réel, décidé au contraire à le changer, et à le changer au nom d'une idéologie socialiste ; et qui transforme ainsi finalement le roman en un message d'action révolutionnaire. Jorge Amado va appartenir à ce second courant.

A dix-neuf ans, il publie son premier roman, *Pays du Carnaval* (1932), qui est son premier cri de révolte. Le Brésil est connu comme le pays des carnivals, tapageurs, joyeux, mais cette liesse ne doit pas nous faire oublier qu'elle n'est qu'une compensation, un arrachement, hélas ! éphémère, à la vraie réalité brésilienne, qui est celle d'un peuple misérable, sous-alimenté, exploité. L'année suivante, il publie *Cacao*, écrit avec ses souvenirs d'enfance, et qui se veut (nous avons cité plus haut une phrase de sa note liminaire), « document » sociologique plus que roman proprement dit, peinture des travailleurs ruraux, abrutis par un système impitoyable de production, qui ne leur laisse d'autre fuite que l'alcool, la sexualité, la violence. *Sueur*, en 1934, nous fait passer de la campagne à la ville, où ces travailleurs ruraux, atteints par le chômage et ne pouvant plus supporter l'oppression de leurs maîtres féodaux, cherchent une vie espérée plus heureuse, mais ne rencontrent finalement qu'une autre exploitation, que la continuation de la même misère. *Jubiabá* enfin (1935) (traduit en français sous le titre de *Bahia de tous les Saints*) clôt ce premier cycle de romans. C'est un des chefs-d'œuvre de Jorge Amado. D'abord

⁸⁴ *Acarajé*, beignets faits de pâte de haricots frits dans l'huile de palme. *Poule au chim-chim*, morceaux de poule cuits dans l'huile de palme, avec crevettes sèches, oignons, piments écrasés, réduits en poudre, pour parfumer.

⁸⁵ Terme intraduisible en français. Le *moleque*, c'est le gamin, taquin, malin, rieur. Peut-être le terme de « gaminerie » suggère-t-il un peu ce que signifie « *molequagem* », mais il y a beaucoup plus dans le mot brésilien que dans le mot français.

par sa forme qui reprend, en quelque sorte, la technique même de la littérature orale nègre, où un improvisateur chante et un chœur répond au soliste. Ici le nègre Antonio Balduino, le héros du roman, joue le rôle du soliste et à son chant répond le chœur des personnages secondaires, les soldats, les porte-faix, les ouvriers « vêtus seulement d'une chemise et d'un pantalon », nègres, mulâtres ou blancs homogénéisés par la même condition de pauvreté⁸⁶. Ainsi le néo-réalisme se métamorphose en poésie. Et nous trouverons désormais toujours dans l'œuvre de Jorge Amado cette alliance heureuse du réalisme le plus cru avec le lyrisme le plus pur. En second lieu par son thème qui réussit à fondre dans une unité harmonieuse le document sociologique et la revendication révolutionnaire, car Antonio Balduino passera, dans une quête en vue du salut de son peuple, de la religion africaine des *candomblés* à la conscience de la lutte des classes telle qu'elle s'exprime à travers la grève ouvrière dont il devient, aux pages terminales du livre, le leader. Mais ne nous y trompons pas. Cette succession de deux moments dans la vie du héros, que nous pourrions désigner par les noms de négritude et de marxisme, n'empêchent pas l'interpénétration de la négritude, qui est protestation culturelle et remise en équilibre du désordre social par un nouvel ordre cosmique, et du marxisme, qui se syncrétise avec les dieux africains – la première étant déjà comme une Annonciation du second, une première visite de l'Ange de la Justice auprès des prolétaires noirs, et le second ne pouvant triompher qu'à la condition de cesser d'être une abstraction de théoricien pour s'incarner dans des hommes concrets, adorateurs de *Shangô*, qui fait fondre la foudre sur les méchants, ou de *Yemanjá*, qui berce sur son sein la peine des hommes⁸⁷.

Nous pouvons définir le second cycle de l'œuvre de Jorge Amado, avec des auteurs comme Antonio Candido ou Sergio Milliet⁸⁸, comme celui de la dialectique entre le naturalisme, tendant à la limite vers le document, voire la propagande politique, et la poésie populaire, découverte et incorporée au roman avec *Jubiaba*, bien qu'elle ait couru, dès son enfance, avec son sang, dans les veines de Jorge Amado. Et cela au cours d'une existence particulièrement agitée, puisque notre écrivain, qui a donné son adhésion en 1935 à l'Alliance nationale de Libération, du communiste, ou progressiste Carlos Prestes, est arrêté une première fois en 1936, une seconde fois en 1937, sur l'ordre du gouvernement du président Vargas, qu'il se fixe à Buenos-Aires de 1941 jusqu'en 1943, qu'élu député en 1945 par le parti communiste à Sao Paulo, lors de la tentative de démocratisation du Brésil, il voit son mandat cassé lorsque le Parti Communiste est interdit par la loi ; il reprend alors les chemins de l'exil et vit, à partir de 1948, d'abord en France, puis en Russie, où il reçoit le prix Staline de littérature en 1951. C'est cette vie qui explique en partie pourquoi, chez lui, le roman naturaliste devient de plus en plus un roman prolétarien, en se chargeant de revendications politiques – mais en même temps pourquoi le roman, si authentiquement brésilien pourtant de Jorge Amado, prend une résonance internationale. Alors qu'il est difficile, par exemple, à un lecteur français qui n'a pas connu le Nord-Est brésilien de comprendre les romans de José Lins do Rêgo,

⁸⁶ P.A. JANNINI, *Storia della letteratura brasiliana*, Milan, 1959.

⁸⁷ *Shangô*, dieu yoruba de la foudre, et *Yemanjá*, déesse Yoruba de la mer, sont deux des principales divinités adorées dans les *candomblés* africains de Bahia.

⁸⁸ Cf. Antonio CANDIDO, *Brigada Ligeira*, Sao Paulo, s/d et les divers volumes de S. MILLIET, *Diario Critico*, S. Paulo, à partir de 1940 jusqu'à la date de sa mort.

tellement ils collent à la réalité sociale sans pouvoir s'en distancer et trouver ainsi une dimension universelle – la prison et l'exil ont forcé Jorge Amado à se distancier de son pays, à le reconstruire dans son imagination, à travers sa nostalgie et sa mémoire, et à lui donner ainsi cette dimension d'universalité, qui fait de ses héros les frères compréhensibles des hommes de tous les pays et de toutes les races, quelle que soit la couleur de leur peau⁸⁹.

Dans le mouvement pendulaire qui, au cours de cette seconde période, le porte tantôt vers la poésie lyrique, tantôt vers le document objectif, bien que polémique, se situent *Mer Morte*, en 1936, qui est un long poème en prose, *Capitaine du Sable*, en 1937, un document saisissant sur l'enfance abandonnée et ses gangs. Tandis que le troisième volume de cette nouvelle série, *Terres sans fin*, en 1943, salué unanimement par la critique brésilienne comme le chef-d'œuvre de notre auteur, réalise la synthèse parfaite entre le document d'un côté, la poésie de l'autre. Cependant les critiques littéraires qui ont tant insisté sur ce mouvement pendulaire, pour porter le plus souvent des jugements négatifs sur les romans-poèmes ou les romans-documents, et n'attribuer le titre de chefs-d'œuvre qu'aux romans « construits », « architecturés », où poésie et documentation s'équilibrent et s'interpénètrent, se sont laissés, croyons-nous, un peu trop emporter par des jugements subjectifs ou des définitions *a priori* de ce qu'est un chef-d'œuvre, à travers de prétendues lois de la composition littéraire. En effet, s'il y a bien mouvement pendulaire, le lien entre la poésie, le document, le message politique lui-même, n'est jamais coupé. *Mer morte* est bien un beau poème consacré à la mer musicienne, mais la protagoniste de ce roman, qui est une divinité africaine, *Yemanjá*, devient, par un syncrétisme politique s'ajoutant au syncrétisme catholico-fétichiste des filles des Dieux et des Saints de Bahia, une divinité messianique, la patronne de l'Espérance en une Cité meilleure, plus juste et plus humaine. Tout comme, réciproquement et dans un ouvrage postérieur, *La vie de Luis Carlos Prestes, le chevalier de l'espérance*, le chef du communisme brésilien se verra, par un syncrétisme inverse, transformé en saint Georges, pourfendeur des monstres, mais un saint Georges qui échappe à l'hagiographie catholique pour être repensé à travers la mentalité afro-brésilienne des dieux combattants pour leurs fidèles⁹⁰. De la même façon, *Capitaine de Sable*, est bien certes avant tout un document, mais un document dont la poésie n'est pas absente, sous la forme de la tendresse et de la pitié.

Il n'en reste pas moins que *Terres sans fin* constitue bien le sommet de ce second cycle de romans. Antonio Candido a appelé ce roman un « roman historique » ; le mot alors a fait fortune. En effet ce roman conte la dernière grande lutte pour la possession de la terre – et des hommes qui y sont liés par un lien de servitude – dans la zone du cacao. Ce qui fait que le monde des « colonels » et des « féodaux » n'apparaît plus, dans une dichotomie manichéenne, comme le monde du mal opposé au monde du bien, qui serait celui du prolétariat rural, mais que Jorge Amado, pour la première fois, sympathise – non pas moralement, il va s'en dire [sic], mais psychologiquement – avec les « exploités » comme avec les « exploités ». En faisant entrer les uns et les autres dans la catégorie de l'histoire, en expliquant le drame du travailleur et en l'intégrant à un déterminisme

⁸⁹ Alors que les traductions des romans de José Luis do Rêgo sont rares, les romans de Jorge Amado ont été traduits en trente et une langues.

⁹⁰

historique, l'écrivain prolétarien échappe à la vision unilatérale des réalités sociales que certains critiques littéraires lui reprochaient jusqu'alors. Et Serge Milliet, de son côté, soulignait qu'en montrant l'interrelation entre l'économie, l'écologie, le politique et le moral, – nous dirions aujourd'hui après M. Mauss en décrivant, de l'intérieur, un fait social comme fait total – *Terres sans fin* est un très grand livre de sociologie, qui dépasse n'importe quel inventaire qu'aurait pu faire de ce moment de l'histoire un pur spécialiste des sciences sociales. Voilà pour la partie documentaire. Mais ce document historique, sous la plume miraculeuse du romancier, devient – comme chez les chanteurs populaires – quelque chose de plus, une épopée. Et voilà pour la partie poétique. Certes la poésie lyrique intervient aussi dans *Terres sans fin*, avec l'épisode en particulier des trois Maria, qui est écrit en grande partie en vers de sept syllabes, particuliers à la poésie orale du Brésil. Mais là n'est pas le plus important ; la poésie n'est pas « ajoutée » au document sociologique, c'est le document sociologique qui se transpose ici en poésie. Pour comprendre pourquoi et comment, on me permettra de citer une phrase du roman : « Ce fut la dernière grande lutte pour la conquête de la terre, la plus féroce aussi. C'est pourquoi elle continue à vivre à travers les ans, ses péripéties passent de bouche en bouche, racontées par les pères à leurs enfants, par les plus vieux aux plus jeunes. Et dans les marchés des faubourgs et des cités, les trouvères aveugles chantaient l'histoire de ces batailles, de ces fusillades qui abreuvèrent de sang la terre noire de cacao... » C'est à une transposition de ce genre que se livre Jorge Amado, après avoir passé par l'école des A.B.C. et des chanteurs aveugles des marchés villageois : il a revécu l'histoire de ces guerres de familles, de clans, d'intérêts économiques, comme Homère la guerre de Troie, en l'élevant jusqu'à l'épopée. Ainsi document qui est épopée, épopée qui est document historique, le mouvement pendulaire dont nous sommes partis sans cesse avec *Terres sans fin*, par la fusion des deux courants, poétique et social, liés certes, comme nous l'avons dit un plus haut [sic] dans les précédents romans de ce cycle, mais maintenant n'en faisant plus qu'un.

C'est dans cette nouvelle voie, celle de la transposition du roman prolétarien en épopée du peuple, que va se poursuivre l'œuvre de Jorge Amado, avec *Saint Georges de Ilhéus* en 1944, *La moisson rouge* en 1946 et *Les Souterrains de la liberté*, en 1954. Ouvrons, avant de nous occuper de ces nouveaux romans, une parenthèse pour *Bahia de tous les Saints*, qui date aussi de cette période et qui porte comme sous-titre « guide des rues et des mystères de la cité de Salvador ». Ce genre de guides, à la fois pratiques et sentimentaux, avec les adresses des taxis et les évocations lyriques des paysages urbains, avait été mis à la mode par Gilberto Freyre, pour Olinda et pour Recife. Mais Jorge Amado ajoute quelque chose de plus à un genre qu'il n'a pas inventé, en introduisant le mystère à l'intérieur de la biographie d'une cité. Et cela non point par volonté ou artifice, mais parce qu'on pourrait dire de la réalité bahianaise ce que J. Alexis dit de la réalité haïtienne, qu'elle s'accompagne de tout un « cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux », ou encore qu'elle est indissolublement liée « au mythe, au symbole, au stylisé, au héraldique, au hiératique même ⁹¹, » au point que le réalisme brésilien est chez Jorge Amado, comme à Haïti, et par la force des choses, un

⁹¹ J. ALEXIS Du réalisme merveilleux des Haïtiens, *Présence Africaine*, 8-9-10, 1956.

« réalisme merveilleux ». Ce *Bahia de tous les Saints* nous en fournit la preuve convaincante.

Avec *Saint Georges de Ilheus*, Jorge Amado passe de la description du féodalisme paysan, qu'il connaît bien et du dedans, à la description du capitalisme urbain, qu'il connaît peu et du dehors. Aussi le livre a-t-il été moins bien accueilli par la critique. Mais ne serait-ce pas qu'on a voulu y voir un document, alors qu'il ne prétend être qu'une épopée et que l'épopée, qu'on le veuille ou non, tend vers le manichéisme, l'opposition brutale du blanc et du noir, du bien et du mal. Il faut donc que le capitalisme se mue en dragon, bouche jetant le feu, corps rampant dans la fange, pour que saint Georges puisse le percer de sa lance ! La *Moisson Rouge* raconte la vie des paysans du *sertao* de Bahia qui, pour échapper à la misère, à la faim et à la mort, descendent, d'abord en cars, ensuite par bateaux le long du Rio de São Francisco, vers Sao Paulo, qu'ils se représentent comme la terre de Chanaan ; et dans cette dernière partie tout au moins, celle de la migration de ces êtres malades, tremblants de fièvre, sales, déguenillés, parqués et vivant dans la plus immonde des promiscuités, le ton monte, s'élève de nouveau jusqu'à l'épopée, resplendit de mille feux. Mais est-ce parce que, malgré leurs qualités, ces derniers ouvrages ont paru, aux critiques littéraires, une « retombée » plus qu'une ascension vers de nouveaux sommets, que Jorge Amado, déçu, se soit orienté après vers une autre façon d'écrire ? Ou est-ce parce que, en s'approchant de la cinquantaine, le tempérament de notre écrivain a changé ? Je ne sais. En tout cas, en 1958 il publie un nouveau roman : *Gabriela Cravo e Canela*, qui ouvre un nouveau cycle dans sa production, cycle auquel appartient le texte que l'on va lire : *Les deux morts de Quinquin-la-flotte*. Il se continue jusqu'à aujourd'hui, avec les aventures de son dernier héros, plus ou moins inspiré par le grand sociologue de couleur, vagabond autant que savant, Manuel Querino, en passant par *Velhos Marinheiros* (1961), *Os Pastores da Noite* (1964) et *Dona Flor e seus dois maridos* (1966).

Et certes, de même qu'entre le premier et le second cycle, il n'y a pas rupture absolue, mais approfondissement, de même entre le second et le troisième cycle il serait facile d'établir une continuité : le réalisme merveilleux, le roman social, la poésie épique se prolongent de 1954 à 1970. Mais un élément nouveau se fait jour, l'humour, qui n'était pas encore apparu dans son œuvre, où le drame jusqu'alors dominait. La critique de la bourgeoisie va alors prendre une forme inédite, elle sera la caricature de la petite classe moyenne issue des grandes familles décadentes, mais gardant tous les préjugés de ses origines, se cristallisant, contre le peuple qu'elle côtoie et dont elle ne peut se séparer, qu'en mettant entre elle et lui le mur de son puritanisme hypocrite, des « convenances » à respecter ou des « apparences » à sauver. Quant à l'épopée, on la retrouve encore, mais cette fois ce n'est plus l'épopée du peuple-paria, c'est l'épopée des vagabonds volontaires, des contestataires par amour de la liberté et par passion du peuple, de ceux qui rompent avec le monde des préjugés, des apparences et des bonnes manières, pour retrouver la vraie vie, qui ne peut être que celle du peuple – de ce petit peuple si tendrement aimé, des *saveiros*, des porte-faix, des marchands de beignets, des paresseux qui chantent en s'accompagnant de la guitare ou des prostituées au grand cœur, ce peuple si tendrement aimé par lui et dont il est si aimé en retour. J'en peux porter témoignage, moi qui l'ai plusieurs fois accompagné dans les rues de Bahia, où les filles des Dieux venaient s'agenouiller devant lui pour lui demander sa bénédiction, où les marchandes

ambulantes le saluaient de leurs cris et de leurs rires sonores, où les nègres le serraient dans leurs bras et lui offraient une tasse de café, un verre d'eau de vie, en guise d'amitié militante.

Ce qui fait que si j'avais à découvrir, par-delà tous ces changements de style ou d'écriture, ce qui fait l'unité de la pensée de Jorge Amado, je dirais volontiers qu'il a été toujours le champion de l'*Etre* contre l'*Avoir*, de la spontanéité de la vie contre la poursuite illusoire des richesses matérielles ou des apparences de la respectabilité, de la Liberté enfin contre les formes d'auto-aliénation (et bien entendu d'oppression).

L'art de Jorge Amado a consisté – comme l'atteste le succès de ses romans traduits en de multiples langues – à transformer une catégorie régionale bien particularisée, le Nord-Est brésilien, en une catégorie universelle.

Le Nord-Est, on l'a parfois désigné comme la terre de la canne à sucre. En fait le paysage est beaucoup plus varié ; on y cultive aussi le coton, dans la zone intermédiaire qui s'étend entre le littoral et le *sertão*, le cacao dans les basses vallées, comme celle de Ilheus, le tabac dans la baie de Bahia... Et cependant, malgré toutes ces diversités, le Nord-Est constitue une zone homogène ; économiquement d'abord, par son régime foncier, celui de la grande plantation ; politiquement ensuite, par son système d'autorité, le féodalisme patriarcal ; culturellement enfin, par son double climat, mystique et sensuel, que le nom que l'on donne à la vieille ville de Bahia : « la cité de tous les saints et de tous les péchés » définit admirablement. Mysticismes multiples d'ailleurs, car les dieux des indigènes ne sont pas morts, avec leur évangélisation ; ils subsistent toujours dans le *candomblé de cabocles*⁹², dont le *Jubiaba* de Jorge Amado a été un des chefs prestigieux, ou dans le culte de *Jurema*⁹³ ; les esclaves africains transportés dans le Nord-Est du Brésil pour y cultiver la canne et produire le sucree [sic], ont apporté à leur tour leurs divinités ancestrales qui, dans les nuits tropicales, au son obsédant des tambours, descendent toujours dans le corps de leurs fils et de leurs filles ; le christianisme enfin y prend une forme bien particulière, à la fois sensuelle et amicale, qui continue le baroque de la Contre-Réforme (c'est pourquoi il est sensuel), mais qui, dans le petit-peuple, devient une espèce de lien de camaraderie entre les hommes et les saints. Sensualités de types divers également : Bahia de tous les péchés, du péché de la gourmandise, avec ses friandises, ses plats au lait de la noix de coco ou à l'huile parfumée de palme, ses beignets savoureux, toute la gamme de ses eaux-de-vie de canne – du péché de la concupiscence – mais surtout des péchés de la chair ; car comment résister à la couleur brune, à la démarche dansante, à la beauté sinueuse, des mulâtresses du pays ?

Les brunes sont des magiciennes

⁹² *Candomblés de cabocles*. Nous avons donné plus haut trois significations du terme cabocle. Ici le mot prend un sens nouveau. Les cabocles sont les dieux ou les esprits des indigènes. Ceux-ci s'incarnent dans des cérémonies que, par analogie avec les cérémonies religieuses africaines, on appelle aussi candomblés.

⁹³ Le *Jurema* est un arbre du *sertão* dont l'écorce ou la racine macérée dans l'eau et bue par les fidèles de sa religion donne des hallucinations.

*Elles forcent les blancs à dire :
« L'amour que les brunes font
Les blanches ne savent le faire »*

On a dit souvent que la civilisation de ce Nord-Est est une civilisation traditionnelle. Et elle l'est vraiment, car elle conserve d'anciens types de relation (le parrainage des noirs par les blancs, le mélange incessant, dans le mariage et plus encore dans le concubinage, des couleurs et des sangs) comme d'anciennes institutions (la grande propriété, le folklore méditerranéen des blancs, avec ses Pastorales, le folklore bantou des noirs, avec ses samba). Mais ce n'est pas pourtant la civilisation d'une société immobile. Car au cours du XIX^e siècle le vieux moulin à sucre a été remplacé par l'usine, la vieille aristocratie terrienne a été détruite pour être remplacée par une nouvelle aristocratie, de type capitaliste ; le noir qui était esclave et pris ainsi dans les réseaux de la grande famille patriarcale, est devenu prolétaire :

*Les choses ont eu beau changer,
Le nègre ne cesse de travailler,
De vivre mal, de souffrir la faim.
Où est le 13 mai⁹⁴ ?*

La coupure au contraire entre le journalier rural, obligé de vendre sa force de travail au « colonel⁹⁵ », maître des terres, le prolétaire de Bahia, vivant dans des taudis et plus souvent chômeur qu'employé, et leur patron blanc d'un autre côté, est allée sans cesse s'accroissant – créant dans ce Nord-Est contrasté, au-dessus de la culture afro-bahianaise, une autre culture, celle que les anthropologues nord-américains ont appelé « la culture de la misère. »

Tel est ce Nord-Est qui va revivre dans les romans de Jorge Amado. Mais sa singularité même pouvait le rendre difficilement communicable, sinon aux Brésiliens, du moins aux autres peuples (dans les langues desquels Jorge Amado était traduit). Le marxisme a été le moyen à travers lequel notre écrivain est arrivé à donner à sa peinture un caractère universel, en faisant du cas du prolétariat bahianais un exemple particulier d'un phénomène beaucoup plus général, celui de l'exploitation de l'homme par l'homme – du féodalisme brésilien une illustration du féodalisme des pays sous-développés – et par cela même la situation sociale du Nord-Est, tout en gardant sa saveur exotique, devenait « communicable » à « autrui ». Les adversaires de la littérature de participation, les adeptes d'un naturalisme purement descriptif, ont pu reprocher à Jorge Amado son marxisme. Ils n'ont pas vu, ou compris, que son marxisme était plus qu'une idéologie politique. Il est aussi, essentiellement, un procédé artistique – le processus à travers lequel l'humain se dégage du singulier, pour atteindre l'universel.

Mais, bien entendu, un universel qui ne reste pas une simple catégorie abstraite ou désincarnée. Qui reste enraciné, au contraire, dans une certaine culture, africaine autant

⁹⁴ Le 13 mai 1888, date de la suppression de l'esclavage au Brésil.

⁹⁵ On désigne au Brésil les grands propriétaires du nom de « colonels », bien qu'ils ne le soient pas ou plus, parce que sous l'Empire le gouvernement avait créé des milices et que ces milices étaient dirigées par les notables du pays, avec grade de colonels.

qu'européenne, dans un certain milieu écologique, où la mer dialogue avec la forêt tropicale, dans un certain milieu social, celui de la lutte pour la terre, d'une petite bourgeoisie sclérosée dans le culte des apparences et des vagabonds de la liberté. Nous sommes même allés plus loin ; nous avons montré que, dans la période « marxiste » de son œuvre, dépassée, semble-t-il, aujourd'hui par et dans l'humour, ce marxisme obéissait à la loi du syncrétisme, caractéristique des religions brésiliennes, qui a fait qu'autrefois les dieux africains se sont assimilés aux saints du catholicisme et qui fait que les héros du communisme peuvent s'assimiler maintenant aux héros de l'hagiographie chrétienne. Le marxisme de Jorge Amado est un marxisme religieux autant et plus qu'un marxisme politique (comme il se doit sur cette terre que nous avons dit être une terre mystique), dans lequel on entre, comme on entre dans l'Église, par une véritable « conversion » : *Jubiaba*, à travers l'expérience de la grève par exemple – et cette conversion se traduit par une transformation complète de la personnalité, le changement du vieil homme, le « vilain » par exemple de la *Moisson rouge*, en un nouvel homme, où le péché de violence est définitivement effacé pour laisser place à la pureté du cœur. Marxisme religieux, marxisme aussi messianique, qui – sans dédaigner le matérialisme historique pour l'explication des données sociologiques actuelles – est tournée [sic] plus vers le paradis de l'avenir que vers l'interprétation du passé : « Le jour de demain sera meilleur et plus beau. » Le marxisme de Jorge Amado est un messianisme de l'Espérance.

Tel est, nous semble-t-il, le premier trait caractéristique de l'œuvre romanesque de Jorge Amado. Il nous raconte des histoires singulières, d'un pays très particulier et original, en leur donnant une valeur universelle. Ces histoires, il nous les « raconte » et c'est là la seconde caractéristique de son œuvre et peut-être la plus importante, puisque dans le troisième cycle que nous avons distingué dans son évolution, c'est l'élément qui reste, et qui devient fondamental : Jorge Amado est un conteur, essentiellement un conteur. Sans doute il a dû subir, comme tous les enfants blancs de bonne famille, les enseignements des Pères ; mais nous avons vu qu'il avait fui du collège, échappant ainsi à l'aliénation d'une pédagogie étrangère. Ses vrais maîtres, ce sont les nourrices noires et les vieux conteurs d'histoires de son enfance paysanne :

« A.B. Ellis nous rappelle que les Africains ont leurs castes de conteurs : « Certains individus font profession de raconter des histoires et vont de ville en ville pour réciter des contes. » Il y a l'*akpalê* qui dit les *alô* ou contes ; il y a l'*arokin* qui narre les chroniques du passé. L'*akpalê* est une institution africaine qui a fleuri au Brésil dans la personne des vieilles négresses qui passaient leur temps à raconter des histoires. De vieilles négresses allant de moulins en moulins », nous dit Gilberto Freyre⁹⁶. De vieilles négresses mais aussi de vieux nègres. Et de cabocles, qui les continuent, en transformant leurs récits en chansons et en s'accompagnant de la guitare. Ce sont ces *akpalê* d'origine africaine, « brésilianisés », qui ont appris à Jorge Amado son art, inimitable, de conter des histoires.

Nous pouvons maintenant revenir à un point de notre exposé, que nous avons seulement indiqué, sans en donner alors l'explication, qui est le passage du roman naturaliste, avec Jorge Amado, en roman du peuple. Nous avons alors souligné que le

⁹⁶ G. FREYRE, *Maîtres et Esclaves*, tr. fr., Gallimard, 1952, p. 279.

naturalisme était resté, avec José Lins do Rêgo et Graciliano Ramos, ses plus grands interprètes contemporains, une littérature de classe, de l'ancienne classe aristocratique en décadence à une époque de profonde mutation structurale, celle qui souligne le passage du capitalisme foncier au capitalisme industriel. Littérature de grands seigneurs ruinés, – de la dégradation, sociale et morale, des vieux lignages maîtres de terres et d'esclaves, et non littérature du peuple, à proprement parler, le peuple n'apparaissant que dans sa liaison avec ces seigneurs décadents, donc toujours en interrelations, jamais en tant que classe autonome. Nous avons alors parlé du « miracle » qui s'était réalisé dans le roman naturaliste avec l'arrivée de Jorge Amado : le peuple trouvait, pour la première fois, son expression esthétique, il conquérait son autonomie littéraire. Ce que nous venons de dire pour le roman naturaliste, on pourrait le dire également pour le roman régionaliste ou provincial ; car ce que l'on a appelé la littérature du *sertao*, avec Afonso Arinos ou Monteiro Lobato, est bien une littérature du peuple, dont les seuls héros sont des paysans et des *cabocles* ; mais le *cabocle* est ici un thème, étudié de l'extérieur, non un personnage revêtu par l'écrivain. C'est encore par conséquent un roman de la classe bourgeoise, cette fois de la petite classe bourgeoise urbaine, qui a rompu avec la terre, mais qui garde la nostalgie de ses origines rurales et de ses relations paternalistes avec le peuple. Une littérature en quelque sorte de week-end ou de résidence secondaire (nous dirions en portugais que si le roman naturaliste du Nord est celui des propriétaires des *engenhos*, le roman régionaliste du Sud du Brésil est celui des propriétaires de petites *chacaras* où l'on va se reposer, les jours de fête, pour y prendre un bain de nature). Avec Jorge Amado au contraire, ce n'est plus l'homme de la ville qui parle du paysan ; c'est le paysan qui va se raconter aux hommes de la bourgeoisie urbaine.

Nous comprenons maintenant comment et pourquoi cette double métamorphose, du roman naturaliste et du roman régionaliste, a été possible. C'est parce que le peuple avait déjà son expression littéraire authentique, la littérature populaire, celle des A.B.C., des quatrains d'amour, des improvisateurs d'histoires, des trouvères paysans chantant les exploits des bandits ou les prophéties des Messies. Cette littérature populaire, pleine de sève, de spontanéité créatrice, de rythme accordé au rythme de la respiration pulmonaire, va passer à travers le cerveau et le cœur de Jorge Amado, s'enrichir alors de nouvelles qualités sans doute, intellectuelles (les idéologies politiques par exemple) ou littéraires (la connaissance de la littérature érudite, nationale et internationale), mais en gardant cependant de ses origines [sic] folkloriques l'enracinement du roman dans le message populaire. Ses détracteurs l'ont bien senti, pour lui en faire un reproche. Ils parlent de romans improvisés plus que, esthétiquement, construits. D'une certaine négligence dans le style, que l'auteur laisse courir, au lieu de sévèrement le contrôler. D'un manque de choix ou de la monotonie du vocabulaire. De phrases mal faites du point de vue syntaxique. Même si ces reproches étaient fondés, il faut considérer que ces défauts ne sont que le verso d'une grande découverte : un nouveau type de roman naturaliste, totalement inconnu encore du Brésil, où c'est enfin le peuple qui parle par le *medium* du romancier – tout comme les dieux africains descendus dans les corps en transe des filles des Saints parlent par le *medium* de ces filles ivres d'Afrique. Cette découverte vaut bien, sans doute, que J. Amado, se laissant aller à ses impulsions, néglige parfois les problèmes de forme, et que, comme les chanteurs populaires, il y ait parfois du remplissage pour

boucher les trous de l'inspiration.

Mais s'agit-il vraiment de défauts ? L'idée que nous défendons en effet ici, c'est qu'il ne faut pas juger un écrivain au nom de normes empruntées à une littérature autre que celle qu'il pratique. Si sa composition n'est pas classique – si on ne trouve que dans certains romans cette architecture secrète dont nous avons parlé – n'est-ce pas parce qu'ils obéissent à un autre type de composition, qui est celui de la littérature orale ? Si son style cru choque parfois l'oreille des bien-pensants, l'obscénité chez lui n'est jamais une métaphysique, comme chez Miller, voire même une contestation (chez ce marxiste, pourtant) de la société bourgeoise comme, chez nos jeunes contestataires, la sexualité : il est le langage du peuple qui parle à travers lui, en lui. Si sa phrase est parfois relâchée, c'est qu'elle obéit aussi à la norme de cette littérature populaire, qui se cherche avant de se trouver ; et j'avoue que je ne connais rien de plus passionnant que ces essais, ces erreurs, ces retouches des chanteurs populaires, quand ils improvisent, jusqu'à ce que de ces tâtonnements préliminaires, le quatrain parfait jaillisse enfin – accepté par le chœur, repris par lui, amplifié de toutes les voix qui le brandissent, le jettent à la foule, au ciel étoilé, aux montagnes proches ou aux sables de la plage. C'est un des plus beaux souvenirs que je conserve du Brésil.

Jorge Amado est un conteur. Il faut toujours en revenir là. Un autre reproche qui lui a souvent été fait, c'est que ses personnages manquent de psychologie. Antonio Candido a fait justice de ce reproche. Ceux qui croient que l'analyse psychologique est l'unique voie de la connaissance de l'homme sont des critiques qui ont subi l'influence européenne où, depuis *La Princesse de Clèves* et par conséquent dès ses origines, il n'y a pour le romancier d'autre processus de révélation de la personnalité que l'analyse psychologique. Jorge Amado n'est pas un boucher ou un médecin qui dissèque les cadavres. Ses personnages ne sont pas disséqués ; ils sont vivants⁹⁷. Ils marchent, ils crient, ils se saoulent, ils font l'amour, ils tuent ou sont tués. Car un conteur n'analyse pas, ne découpe pas le vivant, ne le réduit pas en associations d'idées ou d'images, il dit l'action d'êtres concrets, plongés dans le réel, parfois même en symbiose avec l'eau, la forêt, le vent. Le conteur dit une histoire, un point, c'est tout. Mais cela ne veut pas dire que ses personnages manquent de profondeur psychologique ; seulement cette profondeur psychologique, il faut la saisir au niveau des comportements vécus, qui est le niveau où se place le conteur.

Un reproche peut-être plus fondé, c'est que, si ses personnages masculins sont vivants, il n'en est pas de même de ses personnages féminins. D'ailleurs ce reproche ne vaudrait pas seulement contre lui, mais contre tous les écrivains brésiliens, à une seule exception près, Machado de Assis⁹⁸. Mais ici encore, ne sommes-nous pas dupes d'un certain ethnocentrisme ? Si la femme n'a pas, psychologiquement parlant, le poids des personnages masculins dans tout l'ensemble de la littérature brésilienne, n'est-ce pas à cause des traditions patriarcales qui font de la femme de couleur un objet de plaisir pour le mâle, viril et polygame, et de la femme blanche une espèce de sainte d'intérieur, vivant dans l'ombre de son mari et maître, vouée à la maternité comme à la direction de l'office ?

⁹⁷ Antonio Candido, *o.c.*

⁹⁸ Voir en particulier la délicieuse traduction de *Dom Casmurro* par Francis de Miomandre, chez Gallimard.

Il faut attendre que la femme se réveille de sa léthargie pour qu'elle puisse prendre place dans la littérature, et elle est en train de la prendre, depuis quelques années, dans le centre-sud du Brésil. Mais encore, dans le Nord-Est, la tradition patriarcale est trop forte pour que l'homme ne voit pas dans la femme seulement un objet de plaisir ou une matrone, parce qu'elle y est peut-être encore seulement un objet de plaisir ou matrone et pas encore sujet. Si cette interprétation est exacte, et nous croyons qu'elle l'est, la « pauvreté sentimentale » ou la « naturalité sexuelle » des femmes de Jorge Amado, leur caractère « primaire » et « instinctif » dont parle S. Milliet⁹⁹ correspond à une réalité, et non à un manque de pénétration psychologique de la part de notre écrivain. On peut même aller plus loin, aller jusqu'à affirmer que ces êtres, bien que « primaires » ou « instinctifs », jouent chez Jorge Amado un rôle positif, qu'ils y occupent une place plus importante que chez beaucoup d'autres romanciers naturalistes, que ce ne sont donc pas des « marionnettes » ou de simples « stéréotypes » de la femme vue par le mâle – mais des protagonistes de l'action, des êtres par conséquent bien vivants, même s'ils sont simples. Au point que ce conteur d'histoires a su conter les plus belles histoires d'amour peut-être que l'on ait jamais contées au Brésil. Des histoires d'amour d'ailleurs dans lesquelles – c'est ce qui en fait la beauté justement – le dialogue charnel entre l'homme et la femme s'élargit et s'amplifie en un autre dialogue, plus cosmique, celui entre l'épopée, que représente le mâle, et le lyrisme instinctif, que représente la femme.

Nous arrivons ainsi à une nouvelle caractéristique du roman naturaliste de Jorge Amado, son caractère essentiellement poétique, qui le distingue nettement du naturalisme européen et de ses continuateurs brésiliens comme Joao Ribeiro par exemple.

Poésies au pluriel et non au singulier. Il est bon de les distinguer. Il y a d'abord une poésie épique, celle des grandes batailles de *Terres sans fin*, avec ses fusillades et ses assassinats, celle des mouvements revendicateurs des ouvriers de Bahia dans *Jubiaba*, celle des *cangaceiros* ou des migrants de *Moisson Rouge*, et à côté une poésie lyrique, celle de *Mer Morte*, avec ses refrains, la musique des vagues ou la caresse des femmes, celle des trois Maria, celle de l'A.B.C de Castro Alves ou celle encore de la vie de Carlos Prestes. Mais toutes les deux se rattachant étroitement à la littérature populaire, voire même par-delà, aux musiques africaines des *candomblés*, dont elles épousent parfois le rythme ensorceleur. Car ce qui les définit l'une et l'autre, comme ce qui définit justement la littérature populaire, du moins brésilienne, c'est le mouvement, non la richesse des images. Par là sans doute Jorge Amado se distingue de son compatriote Castro Alves, dont la poésie – mais c'est une poésie savante, et qui part de Victor Hugo – étincelle d'images, toujours neuves, souvent fulgurantes. La poésie de J. Amado n'est pas une poésie d'images (bien qu'on en trouve chez lui sans doute, mais ses images valent moins en tant qu'images qu'en tant qu'images sans cesse répétées, comme dans *Mer Morte*, donc surtout par leur caractère obsédant et quasi hallucinatoire). Les deux mouvements, épique ou lyrique, alternent dans son œuvre ou s'entre-croisent dans un même ouvrage, le mouvement épique – comme dans certains feuillets de la littérature de colportage – élargit le geste des hommes aux dimensions de la légende, celle qu'on chante dans le peuple à la veillée. Le mouvement lyrique procède par la répétition rythmique des mêmes thèmes

⁹⁹ S. MILLIET, *o.c.*

selon la loi du dialogue entre le soliste et un chœur, comme, dans les fêtes populaires, procèdent les créateurs de *samba*, de *jongo* ou les accompagnateurs de *capoeira*.

Il y a une poésie des thèmes et une poésie, plus secrète et cachée, que définit assez bien ce que les Haïtiens appellent, nous l'avons dit, le « réalisme merveilleux. » Et d'abord une poésie des thèmes : la mer, la nuit, la forêt, le vent, l'amour, l'orage, qui viennent les uns après les autres, apportant leurs colères et leurs violences à la passion meurtrière des hommes, leurs épouvantes aux hommes traqués, ou leurs caresses et leur tendresse aux êtres blessés par la vie. Comme dans une vaste polyphonie, ces thèmes apparaissent, disparaissent, reviennent d'un roman à l'autre, les unifiant en quelque sorte, les transformant, de volumes séparés chronologiquement, en une « suite » musicale. Je viens de parler de thèmes ; mais la mer, la nuit, l'orage sont, au fond, plus que des thèmes ; ce sont des personnages, aussi réels, aussi vivants, que Balduino ou les bandes d'enfants jouant aux « mauvais garçons » sur le sable doré de Bahia. Ce n'est pas impunément que Jorge Amado est *ogan* du *terreiro* de Senhora¹⁰⁰, qu'il offre des sacrifices aux dieux africains et agite l'*oxé* sur les filles des dieux en transe : il parlera de Iemanjá, de Dona Janaína, à propos de la mer, ou d'Oxossi – saint Georges, à propos de la lutte révolutionnaire. La poésie des thèmes s'achève ainsi en un polythéisme, qui n'a, naturellement, rien à voir avec le paganisme d'un Ronsard ou de la littérature classique française – car il est vécu comme participation mystique de l'homme à l'eau, au feu, à l'air et à la vie frémissante des choses. Mais c'est justement parce que les indigènes d'abord, les Africains ensuite, ont peuplé le Nord-Est de leurs esprits, de leurs sirènes, ou de leurs divinités, que le réalisme de Jorge Amado est un réalisme du merveilleux. Le merveilleux n'est pas plaqué, il fait partie intégrante de la réalité. C'est donc par fidélité au naturalisme c'est-à-dire à la description exacte des réalités environnantes, que le naturalisme découvre le mystère, et qu'au lieu de s'arrêter à la superficie des choses, il entre dans le monde secret et profond – d'où rayonne pour le lecteur une nouvelle poésie.

Et enfin, sans qu'il y ait rupture de continuité, une nouvelle forme de poésie apparaît dans les derniers romans de Jorge Amado, une poésie que j'appellerai, faute d'un terme meilleur, une poésie du burlesque, la poésie de la grande farce à la fois épique et lyrique : celle des trois morts de Quinquin-la-Flotte par exemple. Où le rire, comme dans notre Rabelais (un écrivain aussi nourri des structures populaires, des almanachs paysans et du folklore gaulois) devient, par sa grandeur même, une forme spéciale de poésie et de poésie merveilleuse – ou, tout au moins, miraculeuse. La boucle est alors bouclée, qui nous a conduit plus haut du *Pays du Carnaval* aux *Deux Morts de Quinquin-la-Flotte*. Car la grande folie, exubérante, qui secoue le Brésil les trois jours du Carnaval, dans la clownerie improvisée, ne cachait – sous son rire – que la misère des hommes, c'est-à-dire la réalité tragique de l'autre Brésil, tandis que la grande folie des *Deux Morts* devient, maniée par les vagabonds, les pécheurs, les prostituées, le petit peuple de Bahia, l'arme révolutionnaire qui dénonce l'aliénation de la petite société bourgeoise urbaine et que le rire y prend le caractère du cri triomphal jeté à sa face par les hommes, miséreux sans doute, du moins libres.

¹⁰⁰ *Ogan*, membre de la hiérarchie religieuse africaine. *Terreiro*, lieu où se célèbre le *candomblé*. Le *candomblé* de Opo Afonja, dirigé jusqu'à ces dernières années par « Senhora » (en français, nous dirions : la grande Dame) est un des plus prestigieux de Bahia.

On nous pardonnera d'avoir insisté sur cet élément poétique de l'œuvre de Jorge Amado. Mais c'est parce que, peut-être, il nous touche surtout par ce côté-là. Sans doute, on a déjà dit du naturalisme de Zola qu'il était moins ce qu'il voulait ou se prétendait être, une démonstration du roman expérimental ou scientifique, qu'au fond une vaste épopée – ce qui le rapprocherait en un sens de Jorge Amado, chez qui nous avons constaté l'importance également de la veine épique. Mais il s'agit d'une tout autre espèce d'épopée. Zola charrie dans la sienne les vomissements des alcooliques, les excréments des taudis, les plaies puantes des syphilitiques, la bestialité des mâles qui s'accouplent avec des femmes fripées par la vie de misère ou d'usine ; épopée sans doute – et dont nous ne méconnaissons pas la beauté – mais qui sent le sperme et l'urine. Parce qu'elle est l'épopée d'hommes qui ont désappris le chant du monde. L'épopée de J. Amado est d'une autre nature, car le sang qui y coule se mêle à la terre nourricière, l'amour charnel s'emplît du miel des cannes à sucre ou rythme son étreinte à la musique des vagues de la mer proche, faite d'émeraude et d'écumes, que la saleté gluante même du bateau qui conduit les migrants – aussi réaliste qu'en soit la description – n'empêche pas que le vaste ciel la recouvre et que dans ce ciel, brille la petite étoile de l'Espérance. C'est donc d'une tout autre poésie qu'il s'agit, quand on parle de la poésie de J. Amado ; il peut bien parler de cul et de verge, d'urine ou de foutre, tout baigne chez lui dans une indicible poésie, qui vient de cette perméabilité de la misère par la nature, de cette participation des plantes, de la respiration de la terre, de la tendresse des eaux à la grande pitié des travailleurs, exploités, malades, affamés.

Les sociologues qui ont étudié le Brésil ont été conduits à proposer toujours – pour le cerner dans leurs catégories – un système bi-polaire. Gilberto Freyre d'abord, dont les titres des principaux ouvrages sont particulièrement symptomatiques de ce régime d'oppositions contrastées : *Casa Grande et Senzala* pour le Brésil rural et colonial c'est-à-dire Maison des Maîtres Blancs – mesures des esclaves africains ; *Sobrados et Mucambos* pour le Brésil urbain et impérial c'est-à-dire chalets des Maîtres blancs – taudis des noirs ; *Mausolées et Fosses* dans nos cimetières actuels, comme si la mort n'abolissait pas la dichotomie des vivants en deux classes opposées, qui se continue sous la forme de prétentieux monuments, perpétuant la gloire des lignages anciens, et à côté l'anonymat de la terre mangeuse des pauvres, des malheureux, des sans-le-sou. Le dernier titre de ce grand cycle sociologique de Gilberto Freyre, qui reprend la devise positiviste inscrite sur le drapeau brésilien de la République, *Ordre et Progrès*, est encore un titre bi-polaire, bien que se situant sur un autre plan, celui de la lutte politique entre les partisans de l'Ordre et les partisans du Progrès. Les sociologues étrangers parlent eux aussi de « dualisme » pour décrire les réalités brésiliennes, comme Lambert par exemple parmi les Français : *Les deux Brésil* : le Brésil traditionnel, des zones rurales, des plantations décadentes, des petites villes endormies et le Brésil progressiste, tout tendu vers l'avenir, avec ses usines, ses métropoles géantes, bruyantes de monde, comme Sao Paulo ou Rio de Janeiro. Les nord-américains distinguent de la même façon, quoique en d'autres

termes, un Brésil sous-développé et un Brésil sur-développé, nécessairement opposés et cependant complémentaires, car une partie du Brésil ne peut se développer qu'à la condition qu'une autre reste, en tant que réserve, de matière ou de main d'œuvre, sous-développée.

Ce modèle bi-polaire (il faudrait naturellement le nuancer, mais nous n'écrivons pas ici un essai de sociologie) ne se trouve pas seulement chez les spécialistes des sciences sociales, frappés par la rencontre sur un même territoire de la plus grande richesse coexistant avec la plus extrême misère ; on le trouve aussi dans la littérature, et particulièrement dans la poésie de Castro Alves. C'est que, comme nous l'avons rapidement indiqué un peu plus haut, Castro Alves est parti de Victor Hugo et que Victor Hugo a été le grand poète de l'antithèse : Ombres et Lumières, Nobles qui sont des vilains et Vilains qui ont des âmes de nobles, Dieu et Satan... Mais si Castro Alves a pu transporter les antithèses de Hugo au Brésil, c'était justement parce que le Brésil dans lequel il vivait était le monde même de l'antithèse : Blancs et Noirs, seigneurs de moulin et esclaves des plantations, contraste des couleurs et des statuts sociaux, auquel il faut ajouter que le seigneur de moulin, cruel et sadique, avait l'âme d'un sauvage tandis que l'esclave, comme le laquais de Ruy Blas, avait l'âme d'un grand seigneur ! Et, partant de là, de cette antithèse fondamentale, Castro Alves la prolongeait en toute une série d'autres antithèses, celle entre le démon du midi, le démon de la luxure des blancs, qui naît de la chaleur tropicale, et celui de la douceur de la nuit qui est le domaine de la tendresse des noirs (Cachoeira de Paulo Afonso) ou encore l'antithèse de la beauté de la terre américaine et de la tache infâmante de l'esclavage (Ao romper d'Alva), de l'indépendance politique du Brésil et du travail servile dans le domaine économique (America), de la malédiction de Cham et du sacrifice de Prométhée (Vozes d'Africa, Prometeu), de la mer éternellement libre et du navire négrier qui vogue sur elle avec ses hommes enchaînés (O Navio Negreiro).

Enfin ce modèle bi-polaire allait être repris à son tour par la critique littéraire. V. Moog a bien pu définir le Brésil comme un archipel d'îles culturelles, toutes différentes les unes des autres, il n'en restait pas moins que le Modernisme était un mouvement du Sud, en liaison avec le développement de la richesse apportée par le café et que le Régionalisme était un mouvement de Nord-Est, en liaison avec la décadence de la canne à sucre – que le roman d'analyse psychologique était cantonné dans les Etats de Minas, de Sao Paulo et de Rio, c'est-à-dire au centre du pays, en liaison avec l'urbanisation, l'industrialisation, la vie de relations, tandis que le roman naturaliste triomphait dans les zones du grand latifundium, les Etats de Recife, de Bahia, ou du Rio Grande do Sul, c'est-à-dire aux deux extrémités du géant brésilien. Romans du noyau d'un côté. Romans de la périphérie de l'autre. Mais ce qui est vrai (avec toutes les nuances qu'il faudrait introduire, bien entendu, pour avoir une image plus exacte) de la littérature d'un pays ne le serait-il plus quand on envisage la littérature d'un seul écrivain ? On voit où nous voulons en venir : en fait le modèle bi-polaire a bien été appliqué par les historiens et les critiques à l'œuvre de Jorge Amado, quand ils soulignent le mouvement pendulaire qui le porte tantôt vers le roman documentaire ou sociologique, « avec un minimum de littérature » (*Cacao*), tantôt vers le pur poème (*Mer Morte*), ou encore quand ils distinguent, à l'intérieur de ces oscillations d'un genre à un autre, des périodes des chefs-d'œuvre (ceux où les deux

tendances s'équilibrent et s'harmonisent) les périodes de « retombées » – il s'agit de retombée dans la pure dichotomie.

Les critiques ou les historiens de la littérature qui ont appliqué le modèle bi-polaire à l'œuvre de Jorge Amado ne l'appliquent pas à tous les autres écrivains de la littérature brésilienne. Il vaut, en effet, parfois – pas toujours. Ce sont des questions d'espèces ou de cas. Je l'ai appliqué, personnellement, jadis à l'œuvre du plus grand poète noir du Brésil, « le Cygne noir » comme on l'a appelé, Cruz e Sousa ; et ce surnom d'ailleurs qu'on lui a donné, de cygne – mais de cygne noir – porte en lui-même toute l'ambiguïté du contraste entre la pureté blanche de son chant et la couleur, d'ébène, de sa peau. Toute l'œuvre de Cruz e Sousa est prise entre le pôle du symbolisme mallarméen, qui est blancheur, éther, transparence des miroirs – et le pôle de la « négritude », qui est chaleur organique, rythme du sang « barbare » ou du tam-tam « sauvage ». Mais, dans la revue que j'avais faite à l'époque de tous les écrivains afro-brésiliens, de l'époque coloniale à nos jours, si j'ai bonne mémoire, je n'ai appliqué le modèle bi-polaire qu'à Cruz e Sousa. C'est dire que, pour que ce modèle soit applicable, certaines conditions de base sont requises, qui ne peuvent être, à mon sens, que des conditions de nature sociologique.

Nous devons donc chercher, puisqu'il y a eu à peu près unanimité, à ma connaissance, chez les historiens et les critiques, aussi bien étrangers intéressés au Brésil que brésiliens, dans l'application d'un modèle bi-polaire à l'analyse de l'œuvre amadienne, – nous devons donc chercher, dis-je, les raisons de cette bi-polarité et les chercher du côté de la sociologie. Or, le nom même que l'on donne à la ville de Salvador, capitale de l'Etat de Bahia, « la cité de tous les saints et de tous les péchés » nous suggère que, si l'œuvre d'Amado est contrastée, c'est parce que la terre qu'il chante l'est aussi. Contraste entre « de tous les saints », ceux des églises baroques et ceux des candomblés, des chapelles campagnardes et des sessions spirites, et de « tous les péchés », en entendant par péchés, non pas tant les péchés de l'individu que les péchés collectifs, c'est-à-dire l'injustice de l'organisation sociale, l'extrême misère à côté de l'opulence d'une minorité capitaliste. Lumières mystiques ou poétiques et ombres sociales, dirions-nous en reprenant l'antithèse célèbre de Hugo. Mais cette opposition fondamentale se prolonge, en extension et en compréhension, par toute une autre série d'oppositions. En extension d'abord, quand on passe de la capitale au reste de l'Etat, comme celle entre la grande propriété de cacao et la petite propriété où l'on cultive le tabac (le « contre-point » du cacao et du tabac remplaçant ici le « contre-point » de la canne à sucre et du tabac étudié à Cuba par Fernando Ortiz) – entre la terre noire du littoral, de la forêt, de la vie organique et sexuelle et la terre sèche du *sertao* de l'intérieur, minérale, où les hommes deviennent cailloux et les sexes cactus – entre les champs, qui sont ouvertures sur le cosmos, et l'usine, qui est fermeture sur la classe.

En compréhension en second lieu. Car cette antithèse fondamentale, entre « cité de tous les saints » et « cité de tous les péchés », se dédouble en chacune de ses catégories en de nouvelles oppositions et de nouveaux contrastes. Comme si au principe de bi-polarité il faille ajouter un principe de répétition (chaque pôle se multipliant en images en miroir) et un principe de correspondance (chacune de ces sous-antithèses se reflétant toujours en miroir à l'intérieur de l'autre). Exemple : dans le pôle « de tous les saints » l'opposition de la façade des églises baroques de Bahia, jésuitique, simple, voire sévère

dans sa nudité plate, et la richesse de leurs intérieurs, toutes rutilantes d'or, chargées de fleurs, d'anges, de guirlandes, de saints – qui se répète ou à quoi correspond, dans le pôle de « tous les péchés », l'opposition entre la nudité du sexe des mulâtres, façades noires, et toute la saveur somptueuse, miel et épices, de l'intérieur de ce sexe. Autre exemple : opposition, à l'intérieur du pôle « tous les saints » entre les saints, les Vierges, les anges et les archanges du catholicisme et les dieux africains, dieux de l'orage, de l'eau douce, de l'eau salée, du vent de tempête ; opposition – mais aussi correspondance, puisque chaque dieu correspond à un saint catholique¹⁰¹. Côté « tous les péchés » : opposition entre la sexualité et la gourmandise, cette opposition majeure qui a été bien mise en lumière par la psychanalyse, puisque l'homme qui vit dans la faim chronique n'a d'autre moyen d'oublier sa misère que l'étreinte d'une femme, tandis que celui qui ne connaît pas les joies de l'amour compense sa frustration dans la boulimie. Mais opposition qui obéit aussi à la loi de correspondance, les plats savoureux de la cuisine brésilienne prenant des noms plus ou moins sexués et l'argent donné par les parents à leurs petits garçons pour qu'ils aillent « devenir hommes » dans les quartiers de la prostitution prenant le nom d'« argent pour acheter des bonbons ».

On comprend dès lors, facilement, que dans ce milieu de bi-polarités constantes, l'œuvre de Jorge Amado devienne aussi bi-polaire. Qu'elle reflète en particulier cette bi-polarité fondamentale qui est celle entre la misère et la poésie, la terre de Bahia étant à la fois une terre de misère – vermineuse, tuberculose, faim chronique, féodalisme agraire, domination d'une classe sur une autre, luttes sanglantes pour la possession de la terre entre deux aristocraties concurrentielles – et une terre d'intense poésie, poésie cosmique et poésie populaire, fêtes des sens et fêtes collectives, dans le chant, la musique et la danse. Pour reprendre le titre du premier roman de notre auteur qui ainsi, dès le début, se situe, esthétiquement, en face de la bi-polarité : un perpétuel Carnaval se déchaînant sur un fond de perpétuelle misère. Et de là, à partir de ce premier livre, ce balancement entre le roman naturaliste, documentaire, sociologique d'un côté – qui est l'analyse de la misère de l'homme – et le roman-poème, jaillissement de l'épopée, du lyrisme, ou de l'humour, qui sourd de la double fête, celle des sens et celle collective.

Mais ces deux pôles ne se détachent pas, dans la réalité, ils ne peuvent être que des abstractions construites par le critique, pour comprendre et expliquer. Je veux dire que, concrètement, Bahia est à la fois l'un et l'autre, misère et poésie, la misère s'achevant en poésie et la poésie traduisant la réaction de l'homme en face de la misère, chez ces chanteurs ou ces conteurs d'histoires populaires dont nous avons dit qu'ils avaient été les véritables professeurs de Jorge Amado. Simultanéité du contraste plus que, par conséquent, oscillation. On me permettra d'évoquer ici une anecdote, et justement parce qu'elle touche Jorge Amado. Invité par lui au cours de mon premier séjour à Bahia, je devais y faire la connaissance à la fois de sa cuisine et de sa cuisinière. Or l'une et l'autre m'apparurent bien vite comme le symbole de cette simultanéité des éléments opposés en un seul tout. Car le poisson qu'il m'offrit était à la fois toute douceur, avec son lait de coco, miel et sucre pour le palais, et tout ardeur, avec ses épices, ses grains de poivre et

¹⁰¹ Dans un des récits de *Os Pastores da Noite*, Amado introduit le dieu africain de la guerre Ogun et le fripon divin Exú dans un baptême catholique.

ses piments brûlants ; or toute cette douceur et toute cette ardeur mêlées ne constituaient pour le gosier qu'une même volupté. La cuisinière noire qui l'avait préparé, apporté à table, et que le maître de maison me présenta, était à la fois servante et fille des dieux, prise donc dans deux systèmes d'interrelations dont l'un la subordonnait à l'homme blanc et dont l'autre lui permettait de le dominer, puisqu'il la transformait en *medium* de la parole surnaturelle, que l'homme blanc de Bahia (quand il n'est pas déformé par cette mentalité petite-bourgeoise que *Quinquin-la-Flotte* dénonce) écoute avec respect et amour.

Et c'est à cause de cette simultanéité des contrastes que Jorge Amado est passé de l'oscillation de ses toutes premières œuvres à l'harmonie de sa maturité. Qu'il a inventé un naturalisme nouveau, où la description la plus exacte de la réalité, l'analyse la plus marxiste des contradictions sociales originaires du latifundium, la peinture la plus crue d'une certaine misère, se transforme en poésie : dans les premiers romans, plus ruraux, par l'envahissement de la nature à travers la chair des femmes, femmes-eau, femmes-flammes, femmes-végétales, et à travers les gestes des hommes, qui répètent dans leurs épopées ou leurs luttes, le drame des éléments, les déchaînements de l'orage ou les tempêtes de la mer. Ou bien encore qu'il a découvert, un peu comme à Haïti, mais d'une façon différente cependant, le réalisme merveilleux, en entourant d'un halo de « mystère », en prolongeant dans l'indicible, qui ne peut être dit qu'en musique – la musique de sa prose quasi hypnotique pour pouvoir nous faire mieux entrer justement dans le royaume mystérieux – la grande peine des hommes. Ou enfin qu'il invente dans ses derniers romans une nouvelle dimension de l'humour, en faisant de la grosse farce populaire, contée à la manière du peuple, c'est-à-dire excellemment, une nouvelle épopée, celle du rire libérateur, libérateur de toutes les auto-aliénations et de toutes les hétéro-oppressions – ou en faisant de l'ironie une manière de briser, de détruire les parties cristallisées, minéralisées, des institutions sociales, pour leur permettre de retrouver la fluidité de la vie. Ainsi Jorge Amado, et ce sera mon dernier mot, abandonnant le message politique de ses premiers romans – avec le grand danger que tout message politique a, du point de vue esthétique : la « retombée » dans la pure éloquence, voire la rhétorique (il n'écrit plus maintenant que par chapitres courts, paragraphes concis, dans un style particulièrement sobre), redécouvre un autre type de « réalisme critique », que les Français connaissent bien à travers *Gil Blas*, celui du roman « picaresque », en y ajoutant, naturellement, cette pointe de merveilleux qu'il garde de sa première période ¹⁰².

Roger Bastide.

¹⁰² Sur Jorge Amado, on peut consulter, en français, l'article que lui a consacré A. Rodrigues dans l'*Encyclopaedia Universalis*, Tome I, Paris, 1968, ainsi que les ouvrages, plus généraux, consacrés à la littérature de langue portugaise.