

IRACÉMA, DE LEBESGUE, E O “PROGRAMA DE BARBARIZAÇÃO ESTRANHANTE DA LINGUAGEM” DE ALENCAR

Ofir Bergemann de Aguiar
Universidade Federal de Goiás
ofir@letras.ufg.br

Resumo: *Iracema*, de José de Alencar (1829-1877), foi publicada em 1865 num ambiente em que o sentimento nativista estava em voga, contribuindo significativamente para nossa autonomia cultural, em razão da nova forma de expressão apresentada, que representava uma reação contra o portuguesismo literário. Percebendo o esgotamento do poema épico de molde camoniano, Alencar, aproveitando a sonoridade vocálica do tupi, compôs seu poema em prosa recheado de indianismos, procedendo ao que Haroldo de Campos denominou um “programa de barbarização estranhante da linguagem”. O autor adotou sem parcimônia o *style indien*, empregando epítetos, comparações com elementos da natureza, períodos destacados, estrangeirismos, e promoveu desvios às normas gramaticais. Este trabalho tem por objetivo observar a primeira tradução francesa dessa obra, realizada em 1907, por Philéas Lebesgue (1869-1958). Busca-se averiguar se o texto francês apresenta os traços mencionados.

Palavras-chaves: literatura traduzida, *Iracema*, José de Alencar, linguagem primitiva.

Abstract: *Iracema*, by José de Alencar (1829-1877), was published in 1865, when a nativity sentiment was in vogue. It contributed to Brazilian cultural autonomy, because of its new form of expression that represented a reaction against Portuguese literature. Alencar, conscious of the exhaustion of Camoëns epic poem model, used the vowel sounds of Tupi idiom to create his poetic prose full of Indian loan words. He adopted the Indian style with epithets, comparisons with nature, parataxis, and deviated from some grammatical rules. This article has the purpose to analyse Philéas

Lebesgue's French translation of *Iracema*, made in 1907, in order to observe the characteristics mentioned above.

Keywords: translated literature, *Iracema*, José de Alencar, primitive language.

O Brasil adquire sua emancipação política em 1822 e, como consequência, no ambiente literário, surge uma teoria nacionalista que busca acentuar o que haveria de original e diferente em relação à cultura portuguesa, em razão da imposição à que o país se submetera durante o período colonial. O que ocorrera, em terras brasileiras, não havia sido o prolongamento das culturas locais, à semelhança das demais literaturas do Novo Mundo, até porque, no “caso do Brasil, os povos autóctones eram primitivos vivendo em culturas rudimentares” (CANDIDO, 1999, p. 11). Havia acontecido, sim, uma transposição da cultura do conquistador e, considerando a relevância que o critério da nacionalidade assume no mundo contemporâneo, a consciência de que um país independente deveria possuir uma literatura autônoma alastrar-se no século XIX.

Ferdinand Denis (1798-1890), que em seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, datado de 1826, reconhece, pela primeira vez¹, uma literatura brasileira distinta da de Portugal, foi um dos responsáveis pela divulgação desse sentimento nativista. De acordo com o viajante e literato francês, a literatura brasileira deveria afirmar-se pela descrição da natureza específica dos trópicos e pelos temas indígenas (CANDIDO, 1999, p. 37) – convite ao exotismo que coincidia com o ideário romântico de então e que foi recebido com entusiasmo por nossos escritores.

Em 1836, Gonçalves de Magalhães inaugura o romantismo brasileiro por meio do manifesto fundador da revista *Niterói*, “preconizando o abandono da mitologia clássica e dos modelos portugueses, propondo o índio² como tema nacional, o sentimento religioso como critério e o sentimentalismo como tonalidade” (CANDIDO, 1999, p. 37). Vinte anos depois, publica *A confederação dos tamoios*,

poema nacional que trata da grandeza dessa raça infeliz (os tamoios) e que traz cenas da natureza de nossa terra mas, segundo José de Alencar (1960a, p. 864), cuja poesia não está à altura do assunto. Para o autor cearense,

[...] aqueles que [...] têm explorado a literatura nacional, em vez de procurar o belo nas coisas, julgam que o acham em duas ou três palavras indígenas, em uma meia dúzia de costumes selvagens; e atiram aos leitores essa palavra e esse costume, deixando a cada um a liberdade de ir procurar na sua imaginação a poesia que oculta esse *mito* indecifrado da literatura pátria (ALENCAR³, 1960a, p. 886, grifo do autor).

A partir daí, de conformidade com a voga romântica de exaltação dos indígenas, Alencar publica o romance histórico *O guarani* (1857), o poema épico *Os filhos de Tupã* (1863), a lenda do Ceará *Iracema* (1865) e a lenda tupi *Ubirajara* (1874). Torna-se o patriarca da literatura brasileira, consolidando sua autonomia.

De acordo com Veríssimo (1959, p. 12-14), Alencar não teria sido um mero continuador ou êmulo de românticos como Magalhães, Pôrto Alegre ou Gonçalves Dias que, apesar de terem pretendido “dar à nova nacionalidade uma nova impressão literária que lhe representasse e traduzisse o sentir”, não se furtavam a alguma cousa da inspiração a que obedeciam os bons escritores portugueses. Segundo o historiador, Alencar rompeu com a literatura mãe, abrindo caminho para a constituição definitiva da literatura brasileira. Afastou-se do respeito supersticioso da língua clássica, sendo brasileiro pelo assunto e pela forma em que o reveste. Seu indianismo, completa Veríssimo, embora não fosse a “mais exata concepção daquilo que se poderá chamar o brasileiro na arte”, representou papel significativo naquele momento de nossa evolução literária, “foi um meio capital de reação brasileira contra o portuguêsismo literário”.

A obra de Alencar caracteriza-se pela busca de uma forma de expressão distinta para a literatura brasileira, o que é explicitado pelo próprio autor. Pode-se notar a preocupação com uma literatura nacional ligada a uma “língua brasileira” em vários de seus escritos. Ao abordar seus planos sobre as feições de nossa poesia, especialmente sobre o molde em que haveria de vazarse o tipo da nacionalidade literária do Brasil, afirma ele: “Entrava nesse desígnio o estudo da língua, como instrumento da literatura” (ALENCAR, 1960b, p. 9). No prefácio a *Sonhos d’ouro*, ao mencionar “oráculos” brasileiros que reivindicavam, para nossa literatura, um português ainda mais cerrado do que usavam nossos irmãos de além-mar, erriçado “de hh e çç, para dar-lhe o aspecto de uma mata-virgem” (Alencar, 1959a, p. 696), o autor refere-se, humoristicamente, à transformação mecânica das línguas pela modificação dos órgãos da fala e conclui: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspera? (ALENCAR, 1959a, p. 702). Na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, que serve de posfácio à *Iracema*, Alencar (1959c, p. 306) alega que o poeta brasileiro teria de representar imagens e pensamentos indígenas por meio de termos e frases que pareceriam naturais na boca do selvagem, sendo o conhecimento da língua indígena o melhor critério para a nacionalidade da nossa literatura.

De acordo com Proença (1959, p. 57), encantaram Alencar a sonoridade vocálica do tupi, a língua plástica e sensorial, rica de onomatopéias e de palavras que contêm raciocínio e poesia, os afixos que constituem elementos significantes mas também conceituais, os vocábulos de múltiplos semantemas que condensam perífrases. Adaptou o autor essa língua aglutinante, que por ser primitiva era concreta por excelência, à língua flexional, analítica e civilizada do colonizador, produzindo o verdadeiro poema nacional - a história melancólica da virgem dos lábios de mel, “um modelo para o cultivo da poesia americana”, conforme Machado de Assis (1959, p. 230). O tupi permitia a Alencar (COUTINHO, 1965, p. 178,

203) aplicar suas idéias de que as nossas tradições não deviam ser cantadas em verso clássico, mas em uma “prosa numerosa”. Salientava o autor, contudo, que não só o número, que é condição essencial ao estilo, caracterizava essa forma, também o ritmo, que lhe foi atribuído para “imprimir-lhe cunho de poesia; mas poesia selvagem, sem regras e arte”.

A lenda fundadora do Ceará será traduzida⁴ e publicada, pela primeira vez, em francês, em 1907, em folhetim, no jornal *L'action républicaine* (RIVAS, 1995, p. 142; VEIGA, 1998, p. 48), e republicada, em forma de livro em 1928, pela Librairie Gedalge, na coleção *Aurore*. Trata-se de uma adaptação para um público adolescente, feita por Philéas Lebesgue (1869-1958), um dos maiores divulgadores da literatura brasileira na França. Lebesgue traduzirá também algumas poesias e, coadjuvado pelo seu confrade e amigo Manoel Gahisto (1878-1948), a novela *Jana e Joel*, de Xavier Marques, assim como, de Coelho Neto, o romance *O rei negro* e uma coletânea de contos. Seu papel na difusão das nossas letras, no entanto, se dá, igualmente, pelas resenhas e artigos publicados em jornais e revistas franceses como *Le Beffroi*, *La Phalange*, *La Vie*, *Les Mille Nouvelles Nouvelles*, *La Revue Bleue*, *La Revue de l'Amérique Latine* e *Mercure de France*, nos quais apresenta autores brasileiros.

Iracema teria atraído Lebesgue em razão do mito exótico e “virginiano”, conforme qualificou Jean-Michel Massa a narrativa de Alencar (apud RIVAS, 1995, p. 86). Partidário da “concepção determinista, que fazia ver o escritor preso à raça ou raças, a que pertencia, ao solo em que nasceu e ao meio em que viveu” (VEIGA, 1998, p. 93), o brasilianista negligenciará Machado de Assis por considerá-lo muito francês: “O que se pode censurar em Machado de Assis é a falta de pitoresco e mesmo de energia. Percebe a verdade humana e se desinteressa da natureza” (apud VEIGA, 1998, p. 95).

Esse gosto pelo exótico era resultado da representação do continente americano construída durante séculos, que consistia na trans-

posição, para essa terra distante, das ficções e fantasias do imaginário europeu povoado de configurações medievais (ROUANET, 1991, p. 56). Consolidou-se, assim, uma imagem edênica que ia ao encontro das idéias que circulavam nos séculos XVIII e XIX e que foi moldada pelos testemunhos dos viajantes, em que se sobressai a figura do “bom selvagem”. Esse Novo Mundo era conhecido não pelo que era, mas por não ser a Europa. Trata-se, segundo Rivas (1995, p. 338), de uma atitude “racista”, uma vez que o exotismo implica e exige “como critério da verdade e condição de seu próprio desdobramento, a existência de um ‘outro’ específico, em sua alteridade irredutível”.

As imagens pitorescas que revelam as cenas da paisagem tropical, com a fauna e flora brasileiras, assim como a vida selvagem, impregnarão, em consequência, o texto francês, que, porém, não apresenta, de modo tão evidente, o que Haroldo de Campos (1992) denomina o “programa de barbarização estranhante da linguagem” de Alencar. Não se pode dizer, entretanto, que traços do exotismo na forma de expressão não se façam presentes na tradução francesa.

Os epítetos que marcam a linguagem primitiva, por exemplo, não são negligenciados, como se observa, entre tantos fragmentos, em:

<i>Iracema</i> , a virgem dos lábios de mel [...] (p. 238) ⁵ .	<i>Iracéma</i> , la vierge aux lèvres de miel [...] (p. 15).
[...] <i>os filhos da serra estremeceram reconhecendo o estrídulo do búzio guerreiro dos pitiguaras</i> , senhores das praias, ensombradas de coqueiros (p. 256).	[...] <i>les fils de la montagne tressaillirent en reconnaissant l'appel strident des Pytiguaras</i> , maîtres des plages ombragées de cocotiers (p. 45).

Consta também da tradução francesa a marcação do tempo por meio dos astros e dos elementos da natureza:

<p>A lua cresceu. Três sóis havia <i>que Martin e Iracema estavam nas terras dos pitiguaras, senhores da margens do Camucim e Acarau</i> (p. 276).</p>	<p>La lune avait grandi. Trois soleils s'étaient écoulés <i>depuis que Martin et Iracéma se trouvaient sur la terre des Pytiguaras, maîtres des rivages de l'Océan</i> (p. 81).</p>
<p>“Quando suas estrelas eram muitas, e tantas que seu camucim já não cabia as castanhas que marcavam o número, <i>o corpo vergou para a terra, o braço endureceu como o galho do ubiratã que não verga: a luz dos olhos escureceu</i> (p. 281).</p>	<p>“Quand ses étoiles devinrent nombreuses, tellement que dans son sépulcre déjà ne tenaient plus les châtaignes destinées à en marquer le nombre, <i>le corps s'inclina vers la terre, le bras devint rigide comme le rameau de l'ubiratan que rien ne ploie; la clarté des yeux s'obscurcit</i> (p. 89-90).</p>
<p><i>A alegria ainda morou na cabana</i> todo o tempo que as espigas de milho levaram a amarelecer (p. 287).</p>	<p>Tout le temps que les épis du millet mirent à jaunir, <i>la joie continua d'habiter la cabane</i> (p. 101).</p>

Maria Cecília de Moraes Pinto (1986, p. 119-120) sustenta que Chateaubriand igualmente registra o tempo natural, não constituindo esse recurso um simples ornamento do texto. Ambos autores teriam compulsado cronistas e viajantes e daí decorrem esses indicadores. Apesar de fazerem uso do mesmo universo natural, todavia, para Alencar, “o tempo confunde-se com o pulsar da existência” apontando “a melancólica trajetória da capitulação [de Iracema] diante do branco”, o que resulta na cristalização, na imagem, da evolução da história. Desse mundo primitivo, portanto, o escritor cearense teria tirado seus meios expressivos, ao passo que o francês nele “via apenas a indigência da mente não civilizada”.

Os símiles, elaborados em relação aos elementos da natureza, marcando, igualmente, a concreção do mundo primitivo no tecido narrativo, também se multiplicam, no texto francês, à semelhança do que ocorre em português.

Proença (1959, p. 58-59) anota o predomínio das comparações sobre as metáforas em *Iracema*, esclarecendo serem estas visuais, colocando lado a lado duas imagens completas, tornando concreta a abstração, visível o invisível. Segundo o autor, “a metáfora exige conhecimento prévio do termo comparante”. Continua ele: “A contratura da metáfora não só seria difícilima, como anularia o exotismo da imagem”. A facilidade com que se estabelece a relação entre comparado e comparante, ademais, “acentua a simplicidade ingênua e a relativa pobreza vocabular do índio” (PROENÇA apud PINTO, 1986, p. 119).

Segue exemplo de símile:

<p>- [...] <i>Faremos nós, senhores das aldeias</i>, como a pomba, que se enrolhe em seu ninho, quando a serpente enrosca pelos galhos? (p. 245)</p>	<p>- [...] <i>Allons-nous faire, nous les maîtres des villages</i>, comme la colombe qui se ramasse dans son nid, quand le serpent s’entortille aux branches? (p. 25)</p>
--	---

Ressalte-se que o fragmento acima foi escolhido porque traz, além do símile, uma das inovações que Alencar promoveu na língua portuguesa, considerada mau uso do idioma por alguns autores da época: o emprego de verbos reflexivos sem o pronome. Ele conservara o pronome no primeiro verbo reflexivo, a fim de “desvanecer a aspereza da juntura *qu’encolhe*”, segundo as próprias palavras do autor em sua defesa frente à crítica. No segundo (*enrosca*), buscara evitar a repetição próxima, desnecessária e que “amolecia” a frase (MELO, 1955, p. 32). Justifica-se, ainda, o autor (apud MELO, 1955, p. 29): “pelo mecanismo primitivo da língua, como pela melhor lição dos bons escritores, a regra a respeito da colocação do pronome e de todas as partes da oração é a clareza e elegância, eufonia e fidelidade na reprodução do pensamento”.

Percebe-se que o tradutor insere o pronome no seu texto (*s’entortille*), respeitando as regras gramaticais e não procedendo à “barbarização estranhante da linguagem”, como fez Alencar.

Segue outro fragmento em que se observam tanto um símile com elementos da natureza, quanto um desvio às normas gramaticais por parte do autor brasileiro:

<p><i>A rola, que marisca na areia, se afasta-se o companheiro, adeja inquieta de ramo em ramo e arrulha para que lhe responda o ausente amigo. Assim a filha das florestas errara pelas encostas, modulando o singelo canto mavioso (p. 276).</i></p>	<p><i>La tourterelle qui becquète des coquillages sur le sable, si le compagnon s'éloigne, voltige, inquiète, de branche en branche, et roucoule pour que l'ami absent lui réponde. Ainsi la fille des bois avait erré aux alentours en modulant la chanson simple et gracieuse (p. 80).</i></p>
--	--

Em consonância com seu “desdém pelas gramatiquices”, Alencar optou, na citação acima, por *se afasta-se* – uma colocação irregular do pronome posposto ao verbo. Segundo o autor, isso se deu em razão da “euritmia da frase” (MELO, 1955, p. 78). Para ele, “a língua não poderia ficar estacionada”. Caberia ao escritor “ajustá-la, como instrumento dócil, à manifestação dos novos gostos, das novas instituições, das novas condições de vida” (apud MELO, 1955, p. 26).

Verifica-se que o tradutor evita a inovação ao não proceder à inversão entre sujeito e verbo como propiciado em português. *Si le compagnon s'éloigne* aparece como tradução de *se afasta-se o companheiro*.

Campos (1992, p. 133-134) destaca a relevância dos símiles alencarianos na tupinização do português em *Iracema*. À semelhança de Pinto, alega que Alencar vai além de Chateaubriand. Diferentemente deste, o autor cearense não procura civilizar a língua indígena, nem usa com parcimônia o *style indien*. Seu tupi até certo ponto inventado (como se constata com base no estudo de Mattoso Câmara Jr.), mas esteticamente idealizado como língua edênica, “representou, à maneira de imaginosa ‘contrafação’ escritural, o ‘Poema Ossiânico’ que nos faltava, a indiciar

[...] a rasura da ‘origem’ promovida pela repressividade da cultura colonizadora”.

Dos símiles comparativos, o crítico passa para as metáforas fônicas ou parafonias, discorrendo sobre a “experiência em prosa” de Alencar, que percebera o esgotamento do poema épico de molde camoniano. Sustenta que o nome de Iracema, além de constituir o criptograma “lábios de mel”, deixa-se reconfigurar no texto em “criptofonia” subliminar: “assim, por exemplo, o sintagma comparativo: ‘Mais rápida que a ema selvagem’, diz o nome da virgem morena, quando lhe introduz a corrida ágil, à maneira de uma ‘metáfora fixa’ homérica; ouca-se: RÁpIdA EMA/IRAcEMA...” (CAMPOS, 1992, p. 135-136, grifos do autor).

Essa parafonia não está presente no texto francês, como se observa na citação a seguir, em que se observa uma ênfase na tradução semântica em detrimento da preocupação com a suavidade prosódica de Alencar:

<p><i>Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara (p. 237-238).</i></p>	<p><i>Plus rapide que l'autruche sauvage, la brune jeune fille courait le sertão et les broussailles du pays d'Ipu, où campait sa tribu belliqueuse de la grande nation Tabajara (p. 15).</i></p>
--	---

Assinala também Campos (1992, p. 136-137) a preferência de Alencar pelos períodos destacados em detrimento do estilo conjuntivo, o que se evidencia desde o início da obra, com a invocação aos verdes mares:

<p><i>Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;Serenai, verdes mares, e</i></p>	<p><i>Vertes mers sauvages de ma terre natale où chante le cacatoès dans le feuillage des carnaubas, vertes mers qui brillez comme une émeraude liquide aux rayons naissants du soleil, et qui venez expirer sur les plages blanches à</i></p>
---	--

<p><i>alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro resvale à flor das águas</i> (p. 237).</p>	<p><i>l'ombre des palmiers, apaisez-vous, vertes mers; aplissez doucement la vague impétueuse, pour que la barque téméraire glisse doucement à fleur des eaux</i> (p.13).</p>
---	---

Lebesgue, porém, como se nota no excerto acima, aglutina os períodos iniciais do texto, apresentando-os num só parágrafo, como fará em diversos outros pontos, negligenciando a configuração visual em que os períodos lembram versos. Não se pode afirmar, todavia, que o tradutor desconsidera a escritura assindética de Alencar pois, apesar de unir as orações em um só parágrafo, ele não acrescenta conjunções, o que significa a manutenção do predomínio da paratáxis sobre a hipotáxis. Ademais, em diversos outros pontos do texto, o brasilianista francês recorre a procedimento inverso ao da aglutinação de períodos, desmembrando parágrafos, como em:

<p><i>Quando ele transmontou o vale e ia penetrar na mata, surgiu o vulto de Iracema. A virgem seguiu o estrangeiro como a brisa sutil que resvala sem murmurar por entre a ramagem</i> (p. 243).</p>	<p><i>Comme il traversait le val, pour pénétrer dans le hallier, surgit la figure d'Iracéma.</i> <i>La jeune fille avait suivi l'étranger, pareille à la brise subtile qui glisse sans le moindre chuchotis à travers les branches</i> (p. 23).</p>
---	---

Os indianismos, que mais que qualquer outro recurso marcam a “tupinização” do português no texto de Alencar, aparecem também no texto de Lebesgue, como comprovam os vocábulos *maraca*, *tacapé*, *Quixeramobin* e *coatiabo*, nas citações abaixo:

<p><i>O Pajé vibrou o maracá e saiu da cabana [...]</i> (p. 242).</p>	<p><i>Le pagé agita le maraca (qui est l'étendard de la tribu) et sortit de la cabane [...]</i> (p. 21).</p>
---	--

<p><i>A virgem [...] vibrou o arco. O chefe cerrou ainda o punho do formidável tacape [...] (p. 249).</i></p>	<p><i>La jeune fille [...] tendit son arc. Le chef étreignit la poignée du formidable tacapé [...] (p. 33).</i></p>
<p><i>“A gente que o ouvia chorava a ruína do grande chefe, e desde então, passando por aqueles lugares, repetia suas palavras; donde veio chamar-se o rio e os campos, Quixeramobim⁹³ (p. 281).</i></p>	<p><i>“Ceux qui l’entendaient pleuraient la ruine du grand chef, et depuis lors, en traversant ces parages, on s’est accoutumé de répéter ses paroles; c’est pourquoi le fleuve et les campagnes qui l’avoisinent ont reçu le nom de Quixeramobin qui veut dire : Ah! mes vieilles années ! (p. 90).</i></p>
<p>- <i>Meu irmão é um grande guerreiro da nação pitiguara; ele precisa de um nome na língua de sua nação.</i> - <i>Cotiabo! exclamou Iracema.</i> - <i>Tu disseste: eu sou o guerreiro pintado [...] (p. 287).</i></p>	<p>- <i>Mon frère est un grand guerrier de la nation pytiguara; il a besoin d’un nom dans la langue de sa nation. - Le nom de ton frère est sur son corps où ta main vient de l’inscrire. - Cotiabo ! celui qui est peint, s’écria Iracéma. - Tu l’as dit; je suis le guerrier peint [...] (p. 100).</i></p>

Relaciona-se com o emprego ou o não-emprego de indianismos, porém, a maioria dos segmentos da tradução francesa que não apresentam uma “barbarização” da linguagem, à semelhança da obra brasileira.

Como se nota no primeiro e no terceiro exemplos acima, Lebesgue acrescenta, no decorrer da própria passagem, alongando-a e alternando-lhe o ritmo, uma explicação do estrangeirismo. Esse procedimento permite que ele não traduza as inúmeras notas de pé de página do autor cearense que explicitam a etimologia dos vocábulos indígenas, recurso sobre o qual discorre Pinto (1986, p. 116-117):

Alencar se compraz em pesquisar e desdobrar o sentido implícito nas formas tupis, colocando suas conclusões em notas cuja leitura se torna indispensável para compreender alusões, para captar a vinculação entre o nome e o ser, para sentir a união entre topografia e toponímia, para perceber a força da linguagem afetiva. [...] Alencar [...] empenha-se em deslindar o significado de todos ou quase todos os apelativos.

Observe-se, por exemplo, a nota que acompanha o termo *Quixeramobim* acima mencionado:

⁹³*Segundo o Dr. Martius traduz-se por essa exclamação de saudade. Compõe-se de Qui – ah!, xere – meus, amôbinhê – outros tempos.*

Cabe ressaltar que esse desmembramento de afixos dos estrangeirismos foi criticado por Franklin Távora, uma vez que Alencar “fantasia no destrinçar os elementos indígenas” (MELO, 1955, p 24-25). Távora, sob o pseudônimo Semprônio, José Feliciano de Castilho, sob o pseudônimo Cincinato, e colaboradores, todos escolhendo um falso nome, promoveram uma campanha de desmoralização e de descrédito contra Alencar na revista-planfleto “Questões do dia”, publicada no Rio de Janeiro, em 1871.

Além disso, Lebesgue procede a naturalizações no caso de vários dos indianismos presentes no texto brasileiro. Trata-se da “adequação de uma realidade estranha aos parâmetros do conhecido”, como esclarece Rouanet (1991, p. 71-72), a respeito da apreensão do “outro”. Segundo a estudiosa, o não familiar é assustador, precisando ser “domesticado” para neutralizar ou afastar o que há de inquietante sem, contudo, destruir o extravagante. Afirma ela, sobre a utopia americana definitivamente ligada ao exotismo: “para a Europa, ver a América equivalia a domesticá-la”.

Constatam-se as seguintes naturalizações na citação abaixo: *gará* = *perroquet rouge*, *sabiá* = *rossignol*, *ará* = *perruche*, *uru* = *corbeille*, *da juçara* = *de bois*:

Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco: e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste. A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. As vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras, remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão. (p. 239)

Durant son repos, elle emplume les flèches de son arc avec les pennes du perroquet rouge, et son agreste chanson s'accorde avec celle du rossignol de la forêt posé sur la cépée prochaine. La gracieuse perruche, sa compagne et son amie, joue auprès d'elle. Parfois, l'oiseau s'élançe à travers les branches de l'arbre et, de là-haut, appelle par son nom la jeune fille; d'autres fois, du bec, elle remue la corbeille de paille coloriée, où la jeune sauvage met ses parfums, les fils blancs du crauta, les aiguilles de bois qui servent à ourdir la dentelle et les couleurs dont on teint le coton. (p. 16)

Foi empregado, contudo, o estrangeirismo *crauta*. Ressalte-se, porém, que essa escolha é incompreensível para o leitor francês que não conta com a tradução da nota de Alencar, que esclarece: “Bromélia vulgar, de que se tiram fibras tanto ou mais finas do que as do linho”. Em outras passagens, Lebesgue igualmente recorre a esse procedimento (adoção do vocábulo indígena sem explicação), tornando seu texto enigmático nesses pontos.

O tradutor, portanto, equilibra seu trabalho, nem exotizando-o completamente, nem naturalizando-o por inteiro, sustenta Torres (2001, v. 1, p. 271-272), uma vez que em diversos segmentos ele mantém vocábulos e expressões indígenas, promovendo o que Grutman chama de “heterolingüismo”: presença de termos estrangeiros ou de variedades sociais, regionais ou cronológicas.

Para finalizar, assinala-se que, em determinado momento, percebe-se até certa intenção de inovação lingüística por parte do tradutor:

<i>Os olhos do guerreiro branco se dilataram pela vasta imensidade; seu peito suspirou</i> (p. 278).	<i>Les yeux du guerrier blanc se dilatèrent devant la vastitude (I), son coeur soupira</i> (p. 84).
--	---

Em nota, Lebesgue coloca:

(I)Vastitude. Mot vieilli, mais qu'il serait bon de remettre en usage (Littré).

Notas

1. De forma embrionária, tais idéias já haviam aparecido em *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, do mesmo autor, publicado em 1824 (ROUANET, 1991, p. 221).
2. Cabe lembrar que Basílio da Gama e Santa Rita Durão, com seus respectivos poemas épicos *Uraguai* (1769) e *Caramuru* (1781), já haviam adotado o índio como personagem e símbolo da pátria e foram vistos, pelos românticos, como fontes da poesia nacional. Aliás, no século XVI, nas primeiras manifestações literárias brasileiras, a cultura selvagem faz-se presente, como mostram a Carta de Caminha, o teatro de Nóbrega e de Anchieta.
3. Foi atualizada a ortografia das citações das *Obras completas*, de Alencar (1959, 1960), assim como da *Polêmica Alencar-Nabuco*, obra organizada por Coutinho (1965) e da Introdução de Melo (1955).

4. Segundo Rivas (1995, p. 242), Georges Raeders também teria traduzido *Iracema*. O estudioso, porém, não acrescenta informação a respeito. Nos catálogos sobre obras brasileiras traduzidas na França (ABREU, 1994; FONSECA, 1998), não consta esse texto. Em 1985, aparece a tradução de *Iracema* feita por Inês Osekí-Dépré, uma coedição Alinéa/UNESCO. Cabe mencionar que a primeira obra brasileira traduzida na França foi *Inocência*, de Visconde de Taunay, por Olivier de Chastel, em 1896. A primeira obra de Alencar a ser traduzida em francês foi *O Guarani*, por Xavier de Ricard, em 1899, publicada em folhetim no jornal *Les Droits de l'Homme*.

5. As citações de *Iracema*, em português, são extraídas de Alencar (1959b). As da tradução francesa, de Alencar (1928). Agradeço Marie-Hélène Catherine Torres por ter-me enviado cópia do texto de Lebesgue.

Bibliografia

ABREU, Estela dos Santos. *Ouvrages brésiliens traduits en France*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/EDUFF, 1994.

ALENCAR, José de. *Iracéma suivi de Janna et Joël* (de Xavier Marques). Trad. Philéas Lebesgue, Pierre-Manoel Gahisto. Paris: Gedalge, 1928. (Aurore)

ALENCAR, José de. Benção Paterna. In: ALENCAR, J. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959a. v. 1, p. 691-702.

ALENCAR, José de. *Iracema*. In: ALENCAR, J. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959b. v. 3, p. 231-304.

ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: ALENCAR, J. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959c. v. 3, p. 305-308.

ALENCAR, José de. Cartas sobre *A confederação dos tamoios*. In: ALENCAR, J. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960a. v. 4. p. 863-922.

ALENCAR, José de. Literatura brasileira. In: ALENCAR, J. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960b. v. 4. p. 9-12.

CAMPOS, Haroldo de. *Iracema*: uma arqueografia de vanguarda. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metras*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.127-145.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/ USP, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1965. (Biblioteca de estudos literários, 3).

FONSECA, Inês. *Auteurs brésiliens traduits en français*. Paris: Ambassade du Brésil, 1998.

MACHADO DE ASSIS, José Maria. Nota preliminar. In: ALENCAR, J. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 3, p. 225-230.

MELO, Gladstone Chaves de. Introdução: Alencar e a 'língua brasileira'. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. p. 11-88.

PINTO, Maria Cecília de Moraes. A magnólia e a jandaia: de Chateaubriand a Alencar. *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 47, n. 1/4, p. 111-123, jan./dez. 1986.

PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, J. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 1, p. 13-115.

RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas*: França/Portugal/Brasil. São Paulo: Hucitec, 1995.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Lille: Presses Universitaires Artois, 2004.

VEIGA, Cláudio. *Um brasilianista francês: Philéas Lebesgue*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VERÍSSIMO, José. José de Alencar. In: ALENCAR, J. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 3, p. 11-17.