

# Um ethos para Hércules: considerações sobre a produção dos sentidos no tratamento editorial de textos

Luciana Salazar Salgado

Recebido 15, jun. 2006/Aprovado 15, ago. 2006

## Resumo

*Muitos projetos editoriais têm investido na compreensão da autoria, de seu processo de constituição: no tratamento editorial de textos, dá-se, na matéria textual que irá a público, uma espécie de debate sobre as idéias e seu arranjo, uma interlocução que se registra no corpo do original, propondo correções, mudanças, questões diversas. Entendido no âmbito da discursividade, esse trabalho editorial se faz em manobras lingüísticas reveladoras do quanto, nessa altura, o texto está em construção. Embora se tenha estruturado como versão final, ao passar por essa leitura/co-enunciação, ele se move – às vezes em novas direções, às vezes tornando contundentes certos traços, ou abrindo mão de outros. Com base nisso, considero a noção de ethos para a qual “o texto não é para ser contemplado, ele é uma enunciação voltada para um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido” (Maingueneau, 2005a) e analiso excertos de tratamento editorial de uma versão dos Doze Trabalhos de Hércules, nos quais alterações sutis da cenografia discursiva necessariamente alteram o ethos que dela participa, matizando o mito.*

*Palavras-chave: autoria, edição de textos, discursividade, ethos*

“Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele que em cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores. Não sei se estou sutilizando demais, mas é tão difícil explicar por que num desfecho ou num verso esta linha é viva, aquela é morta.”  
(Manuel Bandeira. *Itinerário de Passárgada*)

### Textualização e produção dos sentidos

Os atuais estudos da linguagem, dentro e fora da lingüística, sobretudo aqueles desenvolvidos nas fronteiras epistemológicas, têm se voltado muito especialmente para a produção dos sentidos. No que diz respeito aos estudos dos textos e dos discursos, cada vez mais se estudam questões relativas à opacidade das línguas e à heterogeneidade dos dizeres, das quais se desdobram discussões sobre as condições de produção dos enunciados – o material extra-lingüístico como constitutivo do lingüístico, a instituição da subjetividade e da alteridade como fundantes das enunciações, as dinâmicas que alimentam as interlocuções, as coerções que orientam tais dinâmicas.

Para abordar a produção dos sentidos num texto, do modo como esse objeto interessa aqui, consideramos que os textos têm sido definidos em toda teoria textual, desde a Antigüidade, tanto por sua condição de inteireza quanto por sua condição de abertura; em seu duplo funcionamento, um texto é uma unidade e é inacabável, uma composição que é também possibilidade de recomposições (ADAM, 1999, p. 07 et seq.). Trata-se de considerar a *textualização*, sua dinâmica de construção, que é sempre balizada por condicionantes sociais e históricas. Numa perspectiva discursiva, este artigo se propõe observar a produção dos sentidos num texto destinado a publicação ou, mais precisamente, os sentidos que se produzem numa textualização que irá a público.

Para tanto, esta reflexão assenta-se em noções da análise do discurso de linha francesa, em seus desenvolvimentos teóricos que propõem os discursos como práticas discursivas, isto é, como sistemas de restrições semânticas indissociáveis das práticas sócio-históricas e verificáveis na matéria lingüística. Considera-se, aqui, que tal indissociabilidade se deve ao fato de que “os discursos não só surgem apenas se certas condições são satisfeitas, mas também que eles podem afetar essas mesmas

condições” (POSSENTI, 2003, p. 221). Essa análise do discurso, estribada nas questões de linguagem, formula uma teoria da leitura que supõe a língua como constitutivamente opaca e polissêmica, os sujeitos como clivados e as conjunturas de interlocução marcadas por lugares sociais definidos na sobreposição de tempos e funções de que se faz a história (POSSENTI, 2004). Trata-se, então, de uma proposta teórica que examina as textualizações sempre em sua condição de interpretação, sendo esta não uma decodificação de signos ou um desvendamento do exterior textual, mas a leitura dos vestígios da rede de discursos que envolvem os sentidos, que levam a outros textos, que estão sempre à procura de suas fontes [...]. Por isso os sentidos nunca se dão em definitivo; existem sempre aberturas por onde é possível o movimento da contradição, do deslocamento e da polêmica (GREGOLIN, 2003, p. 48-49).

Mesmo em textos supostamente neutros, nos quais se faz crer num verdadeiro apagamento do sujeito e na plena objetividade dos problemas formulados – como freqüentemente se crê que aconteça nas ciências naturais ou na matemática –, o que se verifica é uma longa história de convenções estabelecidas e sobretudo um treinamento dos cientistas, para que se atenham a um modo de dizer, a um modo de manobrar sentidos convencionados, pretendendo uma univocidade. E, se é feita de convenções, essa univocidade pretendida “depende de uma certa quantidade de repressão das idiossincrasias do leitor”, pois “é nesses discursos, e como consequência de um longo trabalho histórico, que tais palavras e tais enunciados têm uma leitura unívoca, e não em língua portuguesa ou inglesa etc.” (POSSENTI, 2002, p. 248).

### **Autoria e produção dos sentidos**

Essa abordagem discursiva parece bastante proveitosa para o estudo do processo de constituição da autoria de um texto, pois permite examinar a inextricabilidade entre práticas sociais de textualização, subjetividade e alteridade. No que tange à autoria de textos destinados a publicação, produzidos para circular entre diversos leitores, essa perspectiva permite observar as manobras de textualização por que passa o “original” de um autor quando entra em processo editorial. Nos apontamentos que a leitura de um outro (no lugar de editor/preparador de textos) assinala na matéria lingüística, no próprio corpo do texto, podemos ver o que Chartier freqüentemente afirma: que a publicação de uma obra “implica sempre uma pluralidade de atores sociais, de lugares e dispositivos, técnicas e gestos” (CHARTIER, 2002a, p. 10). São bastante conhecidos seus estudos que relatam o quanto os tipógrafos (encarregados até de pontuar os textos e decidir sobre sua disposição) e os doutos *correctores* (eruditos contratados ou convidados para o que hoje chamamos revisão de provas) atuavam sobre a composição dos textos autorais, definindo-lhe

as feições públicas (CHARTIER, 1994, 2002a, 2002b, 2003). Tais práticas, verificadas já antes do século XVII, mas marcadamente nesse período e cada vez mais sistematizadas na crescente produção de cópias ao longo do século XVIII, foram sendo necessariamente discutidas e reorganizadas até se promulgarem as primeiras providências legais – como o *copyright* na Inglaterra (1709) e certas medidas de proteção do autor na França (1777) – que anunciaram a propriedade intelectual dos autores e, assim, os modos pelos quais eles podiam dispor de suas criações e negociar as características da versão a ser distribuída pelos livreiros, quase sempre tipógrafos-livreiros, os únicos que comercializavam os livros e que, por isso, detinham o poder sobre as cópias, sobre a versão a ser copiada e sua circulação.

No século XIX, a designação *editor* aparece, institucionalizando lugares no mercado editorial e oficializando práticas de publicação. Desde aí, ao editor cabe coordenar o processo de edição e circulação pública, o que é, então, uma nova forma de captar material a ser publicado e de compor equipes com trabalhadores especializados na edição de textos, inclusive em seus aspectos gráficos e relativos ao suporte (BRAGANÇA, 2005). O percurso histórico que institui a figura do editor revela que a publicação de um texto nunca foi mera reprodução gráfica de um material tal qual apresentado por seu autor.

No Ocidente, desde que a prática da leitura saiu dos monásticos *scriptoria* medievais e se aprimorou o formato *codex* (folhas dobradas em cadernos, que são costurados uns nos outros e protegidos por uma encadernação) para a circulação dos textos, mesmo quando as cópias eram todas manuscritas, a constituição da autoria de textos produzidos com o fim de circular envolve explícita e oficialmente gestos outros além dos do autor. Diversos profissionais atuam como co-enunciadores trabalhando para garantir a autoridade do autor, a proficiência do texto que lhe confere esse lugar. Desse modo, embora a versão “original”, ao passar por tratamento editorial, se movimente – às vezes em novas direções, às vezes tornando contundentes certos traços, ou mesmo abrindo mão de outros –, esse movimento do texto não destitui seu autor, não se transforma em co-autoria, e não é propriamente uma reescritura; é ainda escritura do autor, que, por meio da leitura desse outro, anotada pontualmente, navega águas que seu próprio texto permite e, com isso, se não pode fechá-lo definitivamente (porque ele será sempre textualização, movimento de produção dos sentidos diante de cada leitor futuro), procurando garantir que certas leituras estejam mais autorizadas que outras, e que certas memórias discursivas tendam a se atualizar, filiando o texto a uma dada rede de dizeres.

Nos três últimos séculos, a leitura se tornou um gesto dos olhos, e não mais do corpo todo (como fora por milênios, sobretudo na prática freqüente da declamação de textos interiorizados). Contribuíram para

isso a disseminação do *codex* em lugar do *volumen* (livro de rolo, cuja leitura ocupa as duas mãos simultaneamente) e, depois, os tipos móveis, multiplicando velozmente as cópias de um mesmo texto. Isso faz com que os textos não imponham a seus leitores um ritmo e as ênfases de apropriação; forja-se, assim, uma distância entre leitor e texto que é uma espécie de autonomia ou um *habeas corpus* do leitor, conforme a formulação de De Certeau (2004, p. 272). Entretanto, é bom lembrar, um *habeas corpus* não é uma liberação para qualquer passo adiante, e as características desses textos que se dão a ler por um público vasto, inferido e liberto de algumas imposições, se abrem brechas para derivas – a condição de abertura de todo texto –, firmam também um curso, uma linha-mestra – sua condição de unidade.

O tratamento editorial procura, então, ao mesmo tempo, apontar nessas características o que parecem ser brechas para deriva e o fio condutor, propondo ajustes e alterações sempre pautados pelo projeto editorial, conforme o gênero de publicação que se está preparando, e o editor de textos faz isso como um co-enunciador inscrito na interdiscursividade em que essa alteridade se põe. De fato, estão em jogo práticas da ordem do discurso: a alteridade que se institui na composição da autoria, junto com o autor, trabalhando pelo texto dele, no texto dele, opera sobre a matéria lingüística (opaca e heterogênea), em sua condição textual (una e inacabada), com base em modos de ler e interpretar (que são históricos). Observando esse trabalho, vemos que os sentidos se produzem não nesta ou naquela manobra, na troca de uma palavra por outra ou numa nova pontuação, mas no conjunto desses movimentos, com as coerções genéricas que lhes delimitam.

### **Textualização, autoria e semântica global**

Para observar esse trabalho editorial, que se dá numa interlocução discursiva anotada na matéria lingüística, apresentarei exemplos de manobras propostas no tratamento editorial de um texto, pondo em relevo o modo como elas penetram a autoria e dela participam, legitimando-a.

Nos excertos a seguir, é possível examinar aspectos da semântica global do texto instaurados pelas propostas do editor/preparador, dos quais focalizarei um, detendo-me em manobras lingüísticas que fazem mover-se o *ethos* do herói em cena. Evidentemente, “um procedimento que se funda sobre uma semântica ‘global’ não apreende o discurso privilegiando tal ou tal de seus ‘planos’, mas integrando-os todos, tanto na ordem do enunciado quanto na da enunciação” (MAINGUENEAU, 2005b, p. 79); aqui, o recorte de observação não perde de vista essa integração dos diversos elementos e instâncias que produzem sentido num texto. Tais excertos foram selecionados justamente por se tratar de um “original” sem infrações à norma culta ou falhas de encadeamento lógico, mas de material traduzido ao

qual era preciso imprimir uma cadência de narrativa mítica contada na variante padrão do português brasileiro contemporâneo, destinada à difusão entre jovens do ensino médio e interessados em geral.

Embora difusa, essa é uma diretriz nada incomum no meio editorial. Há materiais que não demandam propriamente correções, mas uma formulação textual afinada com o pertencimento a um gênero e a uma rede de memória, que leve em conta o “sistema que investe o discurso na multiplicidade de suas dimensões” (MAINGUENEAU, 2005b, p. 80). Na verdade, talvez a diretriz não possa ser mais precisa, pois só no contato com a malha textual, com seus nós e costuras, é que se saberá como se tece essa cadência, ensejada para tal destino. Importante notar que há um trabalho técnico; não é a súbita percepção de alguém especialmente sensível que dita as manobras. Uma leitura criteriosa, mobilizadora de certas redes de memória, de técnicas e de práticas, ainda que não firme um trajeto seguro, convida a dados percursos, traçando alamedas e boulevares. Uma breve ilustração desse trabalho que é pontual e toca necessariamente o global: no material de onde se reproduzem as passagens analisadas a seguir, procedeu-se à supressão de muitos pronomes pessoais na posição de sujeito do verbo, imprescindíveis em inglês mas freqüentemente dispensáveis em português, e isso tornou a narrativa mais ágil e talvez se pudesse dizer verossímil (para o público a que se destina), considerando-se o conjunto de episódios aventureiros que são narrados – trata-se de uma versão dos Doze Trabalhos de Hércules.

Não havia qualquer orientação editorial para modificar o *ethos* do herói em cena. Aliás, seria possível supor que ele faz parte do “núcleo duro” do texto: o mito já existe muito antes de ser contada essa versão – quem não conhece Hércules, o bravo herói grego, o único a passar pelo rito dos famosos Doze Trabalhos? Bem, se se pensa nas tantas versões, em tantas línguas distintas (e mesmo em grego), nas variações destinadas a esse ou àquele público, nas versões cinematográficas – de Hollywood a Bollywood –, já não se pode presumir um núcleo que não se move com tudo o mais.

Pressuposta a semântica global, com a imbricação de todos os elementos que compõem um texto, o *ethos* pode ser visto como o aspecto dos sentidos que designa a imagem de si que um locutor constrói em seu discurso de modo a autorizar-se perante seu alocutário (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 220). No caso de um mito que se conta, no qual, por definição de gênero, há apagamento do locutor e ênfase noutros elementos narrativos, o fiador do discurso – aquele que dá cobertura, que garante, entre outras coisas, o *ethos* discursivo, avalizando o dizer – apresenta-se numa voz que “o leitor deve construir com base em indícios textuais de diversas ordens” e que se investe

“de um caráter e de uma corporalidade, cujo grau de precisão varia conforme o texto” (MAINGUENEAU, 2005a, p. 72). Tal corporalidade, uma espécie de compleição evocada, inclui modos de portar-se, de ocupar o espaço, que são apreendidos por meio de um comportamento global amparado num “conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, de estereótipos sobre os quais a enunciação se apóia e, por sua vez, contribui para reforçar ou transformar” (Idem, *ibidem*).

O *ethos* está, assim, implicado na cenografia discursiva (MAINGUENEAU, 1997, p. 42 et seq.). Para entender essa implicação, consideremos como cenografia discursiva a conjugação de uma *dêixis discursiva* (com os interlocutores, uma cronografia e uma topografia próprias) a uma *dêixis fundadora* (com sua locução fundadora, cronografia e topografia fundadoras) que lhe é anterior e, de algum modo, repete-se na cena discursiva atual atribuindo-lhe “boa parte de sua legitimidade” (MAINGUENEAU, 1997, p. 42 et seq.). Resultando dessa conjugação, a cenografia “é, ao mesmo tempo, a fonte do discurso e aquilo que ele engendra” (MAINGUENEAU, 2004, p. 99) e abriga um “tom” que lhe dá autoridade. Uma “maneira de dizer” evoca uma “maneira de ser”, noutros termos: os “conteúdos” enunciados não são independentes da cena de enunciação que os sustenta. Quem avaliza essa cena é o fiador, a voz que assume um tom e assim constrói o mundo do qual participa, diz do mundo o que esse mesmo mundo lhe permite e lhe propõe dizer; trata-se de um “paradoxo constitutivo: é por meio de seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer”, incorporando um *ethos* (MAINGUENEAU, 2005a, p. 73). E essa incorporação supõe que “o texto não é pra ser contemplado, ele é enunciação voltada para um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido” (MAINGUENEAU, 2005a, p. 73).

Vejamos, nas passagens selecionadas, como se movimenta a *encarnação* de Hércules entre o excerto original e as propostas do tratamento editorial, a partir dos traços com que um fiador estrategicamente apagado enobrece a figura do herói, sofisticando os perigos que ele enfrenta, imprimindo prontidão a suas ações e precisando configurações do ambiente com que dialoga.

## I. o Leão de Neméia (primeiro trabalho de Hércules)

| original  | alteração proposta  |
|---|---|
| De repente, quando começava o crepúsculo, ouviu-se um rugido terrível, seguido de um segundo e de um terceiro. Os rugidos vinham de longe e mostravam que o Leão tinha ido para a outra entrada da cova, e, encontrando-a bloqueada, estava agora dando vazão a sua fúria. Quando finalmente ele voltou à primeira entrada, a noite já tinha caído. Hércules percebeu que não seria inteligente enfrentar o monstro no escuro; assim, deixou-o entrar na cova sem ser perturbado e esperou escondido até a chegada da aurora. | <b>Caía o crepúsculo.<sup>1</sup> Ouviu-se um rugido impiedoso, seguido de outro e mais outro<sup>2</sup>. Vinham de longe e mostravam a fúria do leão diante do bloqueio que encontrara<sup>3</sup>.</b> Quando finalmente o animal voltou à primeira entrada, a noite caía. Hércules percebeu que não seria inteligente enfrentar o monstro no escuro; assim, deixou-o entrar na cova sem ser perturbado e esperou, escondido, a nova aurora. |

- 1) *Crepúsculo* é um termo ligado à noção de processo: é uma luminosidade crescente ou decrescente, não tem traços de “começo” propriamente, tampouco se costuma pensar num crepúsculo repentino. Em português, como noutras línguas latinas, há um uso consagrado para o termo com acepção de ocaso, decadência, declínio do bem e da força. Assim, o encurtamento do período parece pôr em relevo essa noção, e instaura um clima de obscurecimento e tensão – o herói está vivendo aí o prenúncio de um grande perigo, o primeiro dos ritos que cumprirá.
- 2) O monstro, já dito terrível, e indicado em passagens anteriores como sem dó nem piedade, deu muitos gritos ou pareceu serem muitos, dada a duradoura situação de enfrentamento. A formulação proposta sugere que não se contariam precisamente três rugidos identificáveis; a troca de numerais por um pronome indefinido sugere uma experiência menos racional que, com a recorrência, cresce retumbante – *ouviu-se um rugido impiedoso, seguido de outro e mais outro*, num sem-fim que exprime a ira do Leão de Neméia.
- 3) Linhas acima se descreveu pormenorizadamente a estratégia de Hércules para cerrar uma das entradas da cova, assim, o termo *bloqueio* retoma o complexo procedimento, buscando no elemento já dado (a empresa de bloquear a cova) o impulso para o novo: o leão topou com a entrada bloqueada; o herói obteve êxito em sua estratégia. Aparece-nos diferente a cena quando, em vez de o leão encontrar *a cova bloqueada*, encontra *o bloqueio da cova*, obra substantiva de Hércules.

<sup>1</sup> De fato há muitas considerações interessantes a fazer sobre autoria e tradução num caso como esse, mas tal discussão foge ao escopo deste artigo, que considera como texto original aquele que, em português, recebeu tratamento editorial. Uma prática freqüente no mercado editorial.

II. as aves do lago Estínfalo (terceiro trabalho de Hércules)

| original   | alteração proposta   |
|--|--|
| Nenhuma das flechas do herói errou o alvo. Muitas delas chegaram até a derrubar duas aves de uma só vez, porque o veneno da hidra, no qual suas pontas tinham sido mergulhadas, significava que um mero arranhão era suficiente para matar. As aves caíam mortas do céu, algumas para serem tragadas pelas águas verdes do lago, outras chocando-se contra os juncos, outras, ainda, batendo contra as pedras abaixo com um estrondo de penas de bronze. | Nenhuma das flechas do herói errou o alvo. Muitas delas chegaram até a derrubar duas aves de uma só vez, porque o veneno da hidra, no qual suas pontas tinham sido mergulhadas, <b>num mero arranhão inoculava o suficiente para matar</b> <sup>1</sup> . As aves caíam mortas do céu, algumas para serem tragadas pelas águas verdes do lago, outras chocando-se contra os juncos, outras, ainda, <b>batendo contra os penhascos</b> <sup>2</sup> com o <b>estrondo do bronze de que eram feitas</b> <sup>3</sup> . |

- 1) Trata-se da descrição do poder de um veneno letal, possivelmente o mais letal dos venenos – o da Hidra de Lerna. Na proposta de alteração, ele não *significa*, mas mata efetivamente. Procedeu-se à personificação do veneno: ele, num mero arranhão, é quem inocula. Além disso, o termo *inocula* retoma tanto o universo de víboras e assemelhados quanto uma terminologia científica que também tecnifica e tecnologiza a ação do envenenamento, potencializando-a, pondo em relevo sua eficiência.
- 2) Seria possível, aí, modificar o provável calco de tradução *batendo contra pedras abaixo* por *rolando pedras abaixo*. Mas parece que soam mais dramáticos (tanto quanto outros elementos da cena) os penhascos; com essa palavra, o movimento se alonga, e a duração do evento também, inclusive pela evocação da sonoridade da queda. E o que há de sinistro e perigoso nos penhascos pertence a uma memória literária e filmográfica de largo alcance. Essa circunscrição combina com o caráter espetacular do desfecho desse episódio.
- 3) A palavra *penas* do original pôde ser suprimida, pois é o que se espera sobre as aves, e, assim, a passagem *um estrondo de penas de bronze*, que refere um tipo de estrondo, pode ser substituída por *o estrondo do bronze de que eram feitas*, que particulariza tanto o som do estrondo como a fatalidade do evento, remetendo à rijeza física das aves e à severidade de suas ações.

## III. o Touro de Creta (sétimo trabalho de Hércules)

| original  | alteração proposta  |
|---|---|
| Com toda sua força terrível, Hércules forçou a cabeça do touro para baixo até suas narinas rasparem o chão. O animal lutava furiosamente, mas em vão: por mais que tentasse, não conseguia levantar a cabeça de novo. Seus cascos traseiros arranhavam desesperadamente a terra tentando encontrar um ponto de apoio, mas nada podia desalojar o filho de Zeus ou fazê-lo perder o equilíbrio. Uma espuma borbulhava na boca do touro em sua raiva impotente, mas não havia nada que ele pudesse fazer. Em pouco tempo suas últimas forças esgotaram-se e ele se entregou a seu oponente sem resistir mais. | Com toda sua força <b>temível</b> , <sup>1</sup> Hércules empurrou a cabeça do touro para baixo até suas narinas rasparem o chão. O animal lutava <b>raivoso</b> , <sup>2</sup> mas em vão. Por mais que tentasse, não conseguia levantar a cabeça de novo. Seus cascos traseiros arranhavam desesperadamente a terra, tentando encontrar um ponto de apoio, mas nada podia desalojar o filho de Zeus ou fazê-lo perder o equilíbrio. Uma espuma borbulhava na boca do touro, <b>cheio de raiva impotente</b> , <sup>3</sup> mas não havia nada que ele pudesse fazer. Em pouco tempo suas últimas forças esgotaram-se, e ele se entregou <b>extenuado</b> <sup>4</sup> a seu oponente. |

Neste episódio, o corpo-a-corpo vivido por Hércules é bastante mais sofisticado que os havidos antes, contra monstros e feras. O Touro de Creta deve ser freado em sua fúria, instilada por Possêidon ofendido, mas, sendo um animal caro a um grande deus, Hércules tem de dominá-lo e conduzi-lo sem jamais feri-lo. É particularmente importante a distinção entre esse animal furioso mas divino e os outros combatidos até aqui; vê-se que a adjetivação e a predicação são elementos-chave nas propostas de reformulação.

- 1) *Força terrível* tem tom algo abrutalhado para a sutileza com que Hércules deve empreender essa tarefa. Aliás, na progressão do mito, a iniciação do herói se vai cumprindo em estágios de sofisticação da enorme força que ele tem desde nascido. A essa altura, tornara-se *temível*: ele já impõe respeito por sua fama e glória, e não deve mais provocar terror com seu tamanho descomunal ou sua força bruta.
- 2) A substituição remete a tudo que se vem dizendo sobre a força desse herói, retomando, numa continuidade tópica, a evolução moral de Hércules. A luta já transcorria há muito tempo, e o touro, prestes a ser vencido, lutava com raiva, não exatamente de modo enfurecido, pois sua fúria já perdia tónus. Observe-se, ainda, que trocar o advérbio *furiosamente* pelo adjetivo *enraivecida* daria a idéia de *tornado com raiva*, de tomado por raiva àquela altura, enquanto a terminação *-oso* sugere uma condição mais perene. Retoma-se, lá do início da história, que esse touro é um ser com raiva – a raiva instilada por Possêidon. Ele não ficou com raiva de Hércules; vivia constantemente nesse estado.
- 3) A construção original é longa, o que esvazia o impacto da imagem, e a ambigüidade do pronome *sua* contribui para

esse esvaziamento. Nas alterações propostas, parece que se busca garantir ao touro a raiva, ainda raiva, embora impotente – afinal, o touro era sempre assim, esse era o problema que Hércules deveria resolver.

- 4) Um touro tão assombrosamente forte e raivoso não se entregaria desistindo da contenda; ele lutou até esgotarem-lhe as forças e foi rendido quando perdeu qualquer possibilidade de ação. O termo *extenuado* compõe, no fim do parágrafo e da luta, a expansão lexical da cena, numa gradação que configura a mais importante informação dessa passagem: o registro da rendição processual do touro – *raivoso, cheio de raiva impotente, extenuado*. Ele não parou de resistir, foi vencido. Suas forças sucumbiram à astúcia dos golpes do herói.

#### IV. os cavalos de Diomedes (oitavo trabalho de Hércules)

| original   | alteração proposta   |
|--|--|
| O herói e seus companheiros chegaram à Trácia pelo mar. Hércules logo descobriu o estábulo onde os cavalos estavam e, enquanto seus companheiros caíam sobre os guardas e os amaram, ele desacorrentou rapidamente os animais de suas baías e, segurando-os pelas rédeas, os conduziu até o navio. | O herói e seus companheiros chegaram à Trácia pelo mar. Hércules logo descobriu o estábulo Ø <sub>i</sub> e, enquanto os outros <b>desabavam</b> <sup>2</sup> sobre os guardas para amarrá-los, ele desacorrentou Ø <sub>ii</sub> <b>os animais</b> <sup>3</sup> de suas baías e, segurando- <b>os</b> pelas rédeas, conduziu <b>o tropel</b> até o navio. |

- 1) Elipses coesivas:
- i. nos parágrafos anteriores, falou-se em “cavalos de Diomedes” algumas vezes; aqui, o termo *estábulo*, pela afinidade semântica sustentada por uma memória discursiva, logo remete aos cavalos de Diomedes, imprimindo agilidade à cena, evitando repetições desgastantes.
  - ii. o longo termo *rapidamente* tira agilidade da ação empreendida e é desnecessário como informação, posto que outros elementos da cena satisfazem a idéia de que os animais foram desacorrentados no justo tempo que havia: *enquanto os outros desabavam..., ele desacorrentou...*
- 2) A substituição de *caíam* por *desabavam* mantém a idéia do assalto, mas, por seus traços semânticos de precisão, o verbo *desabar* registra ao mesmo tempo a grande surpresa do ato e sua proficiência.
- 3) Explorou-se a expansão lexical sugerida no excerto original: os famigerados cavalos de Diomedes, sob o poder de Hércules, são simples *animais*, depois, rendidos, são retomados por um sucinto pronome no plural – *segurando-os* –, para se tornarem, enfim, um *tropel*, no singular. É interessante notar que freqüentemente o termo *tropel*, quando utilizado na composição de uma cena com gente, assume a acepção de balbúrdia, mas utilizado para referir cavalos, assume a acepção de muitos e barulhentos,

mas tangíveis e administrados. A destreza de Hércules se refina a cada trabalho.

V. o cinto de Hipólita (nono trabalho de Hércules)

| original   | alteração proposta  |
|--|---|
| O navio de Hércules agora havia chegado perto da margem, onde uma multidão de amazonas tinha se juntado, muitas delas montadas em seus cavalos. Talvez fosse a mera curiosidade que as levara para lá – ou talvez fosse um pressentimento. | O navio de Hércules <b>já margeava as terras<sup>1</sup> onde uma multidão de amazonas se formara<sup>2</sup></b> , muitas delas <b>montadas</b> Ø <sup>3</sup> . Talvez fosse a mera curiosidade a tê-las levado até lá, talvez fosse um <b>pressentimento...</b> <sup>4</sup> |

- 1) O navio de Hércules não atracará tão cedo, no decurso do enredo. É que os mistérios e lendas em torno das amazonas incitam um espírito de cautela. Considere-se, ainda, que a nau vinha pelo mar: *perto da margem* não parece designar essas águas sem limites, cuja mística está ligada à falta de forma definida e à impossibilidade de sua contenção. Já o verbo *margeava* soa compatível com a maritimidade ao referir um movimento cauteloso da embarcação: *margear* é também aproximar-se hesitante, e essa hesitação se reforça com o pretérito imperfeito marcando uma ação não acabada.
- 2) No original, o navio de Hércules chega a uma terra em que uma multidão *tinha se juntado*. Além da inespecificidade da terra de que se aproximou a nau, essa construção sugere uma ingênua curiosidade das amazonas. Mas elas são famosas por seus belicosos procedimentos, o que fica marcado quando *formam* a multidão, donas de si. Hércules sabia disso, assim como sabia aonde chegava, pois partira rumo a essa terra. A proposta de uma restritiva introduzida pela conjunção *onde* define isso.
- 3) *Montadas* permite a inferência, na cena que se compôs, de cavalos ou algo semelhante. Não bastasse isso, o termo *amazonas*, numa rede de memória bastante difundida, refere-se a mulheres guerreiras que montam vigorosos cavalos.
- 4) É muito expressiva a transformação da pontuação que fecha esse parágrafo. Talvez não coubessem bem essas reticências catafóricas no original como no texto reformulado, no qual, retirada a sugestão de ingenuidade ou curiosidade daquela multidão que *se formara*, parece proveitoso enfatizar o clima de tensão e iminente batalha. Trata-se da súbita chegada de homens a uma terra só de mulheres, e a tarefa é nada menos que roubar à imperadora dessas guerreiras um cinto que legitimamente lhe pertence. As reticências não só sugerem uma aguçada intuição das amazonas, como também enfatizam o caráter duvidoso dessa tarefa imposta a Hércules.

VI. os pomos das Hespérides  
(décimo primeiro trabalho de Hércules)

| original  | alteração proposta   |
|---|--|
| Isso era tudo que Nereu tinha a dizer. Hércules desamarrou-o e saiu sentindo-se muito deprimido. Ele ficara sabendo onde estava a árvore, mas ele não sabia como poderia pegar os pomos se eles eram guardados por um monstro tão terrível. Ele não sabia o que fazer. Pela primeira vez, não tinha vontade de ir aonde o dever conduzia. Muito desanimado, deixou que seus passos o guiassem para onde quisessem e por fim viu-se no Cáucaso rochoso e selvagem. | Isso era tudo que Nereu tinha a dizer. Hércules desamarrou-o e saiu deprimido. Ficara sabendo onde estava a árvore, mas não sabia como pegar os pomos, se eram guardados por um monstro tão terrível. <b>Que fazer? Pela primeira vez, não tinha vontade de seguir ao cumprimento do dever.</b> <sup>1</sup> Muito desanimado, deixou que seus passos o guiassem e, <b>lá pelas tantas,</b> <sup>2</sup> viu-se no Cáucaso rochoso e <b>agreste</b> <sup>3</sup> . |

- 1) A introdução de um discurso indireto livre permite relevo da condição de conflito interno vivida por Hércules, um herói que, além de talentoso e destemido, muito já aprendeu e agora se vê diante não de um enigma, mas de um impasse. Daí a pertinência da alteração do período subsequente à pergunta que ele se faz: o herói não tem vontade de seguir ao *cumprimento do dever* – essa expressão designa, no universo mitológico, particularmente nos episódios iniciáticos, o percurso a empreender ou os lugares aos quais se dirigir. Sem essa orientação, não há vontade que mova. Mas veja-se que justamente isso é que permite a Hércules seguir a mais refinada intuição: seus passos o guiam, ele se deixa estar, prenhe de conhecimentos, não à deriva, mas à mercê de uma sabedoria que só assim descobrirá ter.
- 2) Com base nas alterações comentadas em 1 é que a expressão *lá pelas tantas* faz sentido: ela retoma o ar de nebulosidade em que Hércules está imerso: trata-se de uma expressão adverbial temporal anunciadora de que afinal algo acontecerá depois de um decurso não exatamente cronológico. Um tempo passou, houve acontecimentos e haverá mudança no estado de coisas. Hércules está operando com a intuição, com suas habilidades menos objetivas, não é guiado pela consciência. Além disso, a surpresa do Cáucaso em que vai dar se esvaziava, no original, com a expressão *e por fim*. O desfecho não está próximo; ele acaba de chegar ao local onde enfrentará ainda muitas agruras, o décimo primeiro trabalho está apenas começando.
- 3) A propósito do comentário 2, vem bem a sugestão de alteração do adjetivo final da cena. O ambiente é campestre, não-cultivado, pode evocar a intuição virgem com que o herói toma contato só nesse episódio; é tosco, rústico, desabrido e algo difícil, mas não exatamente agressivo ou feroz. Tampouco se trata de região de selva. Diga-se

ainda que já há, em muitas passagens do texto, o recurso ao termo *selvagem* para referir as mais diversas criaturas animais, desenfreadas ou torpes.

### Considerações finais

Nas reformulações propostas, não se funda um novo mito, mas é possível perceber que Hércules se tornou mais ágil, mais viril e arguto; os espaços de ação mais sinistros ou intensos; os rivais mais rudes ou cruéis. De todo modo, não se desfaz a versão do autor/tradutor, tampouco seu lugar. Nem se pode dizer que se trata de um novo texto, embora se tenha proposto uma textualização outra. Algo se moveu e o *ethos* de Hércules parece vivificado – o que se produziu num conjunto dinâmico de manobras lingüísticas pontuais.

Nessa textualização, vemos como “a enunciação não tem só ‘um rio acima’, ela tem também um ‘rio abaixo’, a saber, as condições de emprego dos textos do discurso. Pode-se mesmo dizer que essa distinção entre nascente e foz não opõe realidades independentes: a maneira pela qual o texto é produzido e pela qual é consumido estão ligadas” (MAINGUENEAU, 2005b, p. 140). Embora o editor de textos não possa, por definição, pretender que sua leitura antecipe todas as leituras futuras das experiências de Hércules narradas nesse texto, o que ele diz do que lê, ao propor que imagens se enxuguem ou se prolonguem, que dificuldades se intensifiquem ou se resolvam etc., dá feições novas ao texto-primeiro. A autoria se compõem também delas agora, e o autor tem de aprovar esse movimento proposto ou dialogar com ele, movimentando mais a textualidade. Vê-se, porém, que mesmo assim esse leitor-especialista não passa a autor do texto, a co-autor ou mesmo a *ghost writer*; ele oferece em suas notas alterações de elementos da cenografia e, com isso, alteram-se aspectos da semântica global, ainda que o mito de Hércules siga sendo o mesmo, os mesmos Doze Trabalhos, o mesmo rito iniciático, a marcha de um herói de estirpe helênica.

Apesar de o texto traduzido, antes do tratamento editorial, procurar ser bem próximo das construções do original inglês, é possível que não resulte, provavelmente não pode resultar, tão próximo do que se conta lá, afinal *contar* é já um modo de estar no mundo e simultaneamente instaurar esse mundo, ocupando nele um lugar. Os aspectos de recepção importam muito e é importante também entender que a “recepção” não é um processamento maquinal, baseado numa língua-*default*. Afinal, o caráter de *default* é já uma convenção e se estabelece nos usos e empregos, históricos, balizados por práticas sociais que incluem modos de escritura e de leitura, portanto de textualização.

No caso analisado, é bastante claro que o trabalho se dá em termos de semântica global. O texto traduzido recebeu um tratamento lingüístico em português que operou em diversos

âmbitos do texto localizadamente, mas com o todo sempre em vista. Por isso é interessante observar como o *ethos* se movimenta sutilmente com a participação de um leitor explícito, que também trabalha como fiador do discurso e procura, com isso, amadurecer certas orientações do texto-primeiro. Vemos nesses excertos o quanto é pertinente para as reflexões sobre a produção editorial e para uma prática de edição proveitosa compreender o “processo pelo qual os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e lêem” (CHARTIER, 2002b, p. 61). E é preciso levar em conta, ainda, quanto esse leitor-primeiro, co-enunciador, não determina o texto, embora o faça pender para um lado ou outro, pois “não é o leitor que é seu autor essencial, mas o próprio texto, concebido como um dispositivo que organiza os percursos de sua leitura”; o leitor é “o ‘lugar’ a partir do qual [o texto] pode mostrar sua enunciação descentrada” (MAINGUENEAU, 1996, p. 59). No caso do tratamento editorial, trata-se de explicitar esse descentramento ainda em etapa autoral, de maneira que a versão oferecida a futuros leitores enseje firmemente sua legitimação, reconhecendo desde a formulação de sua tessitura a alteridade que todo texto publicado aspira a renovar constantemente.

#### **Abstract**

*Many editorial projects are looking forward to comprehend the processes involved in the constitution of authorship. Many evidences point out to the fact that the publication of a book implies many different social actors and technical devices. In terms of the editorial treatment of texts, on the textual materiality that will be published, there is a kind of debate about its ideas and organization, i.e. a kind of dialogue that takes place on the text body in which are proposed corrections and changes, and many questions are raised. Within the ambit of discursivity, this editorial practice implies linguistic maneuvers that reveal how, at this point, this text is still under construction. Despite the fact that the text has been structured as a final version, after going through this reading/dialogue process, it moves – sometimes towards new directions, sometimes emphasizing some traces or abandoning others. Considering all the aspects above, I take into account the notion of ethos as proposed by Dominique Maingueneau to analyze excerpts of the editorial treatment given to one version of “The Twelve Labors of Heracles”, for*

*which subtle changes in the discursive cenography necessarily change the ethos that take part of it, shading the myth.*

Keywords: *authorship, text edition, discursivity, ethos*

## Referências

ADAM, J. *Linguistique textuelle: des genres de discours aux textes*. Paris: Editions Nathan, 1999.

BRAGANÇA, A. Sobre o editor: notas para sua história. *Em questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 12, p. 219-237, jul./dez. 2005.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. coordenada por Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARTIER, R. *A ordem dos livros – leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priori. Brasília: UnB, 1994.

\_\_\_\_\_. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna: séculos XVI-XVIII*. Trad. Bruno Felder. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Formas e sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Trad. Maria de Lourdes M. Matencio. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: ALB, 2003. (Coleção Histórias de Leitura)

\_\_\_\_\_. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia Moretto. São Paulo: UNESP, 2002b.

DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Alves. 10 ed. v. 1. Petrópolis: Vozes, 2004.

GREGOLIN, M. do R. V. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria?. In: GREGOLIN; BARONAS (Org.). *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos: Claraluz, 2003.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2004.

\_\_\_\_\_. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Gêneses do discurso*. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Solange Gallo, Maria da Glória de Deus Vieira de Moraes. 3 ed. Campinas: Pontes, 1997.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Mariana Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

POSSENTI, S. Observações esparsas sobre discurso e texto (notas de trabalho). *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas, v. 44, p. 211-222, jan./jun. 2003.

\_\_\_\_\_. Sobre linguagem científica e linguagem comum. In: POSSENTI. *Os limites do Discurso*. Curitiba: Criar, 2002

\_\_\_\_\_. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM; BENTES (Org.). *Introdução à lingüística: fundamentos epistemológicos*. v. 3. São Paulo: Cortez, 2004.