

*Hans Staden duplicado: leitura preliminar da personagem literária e cinematográfica**

Carlos Adriano Ferreira de Lima

Doutor em História e professor da
Universidade Estadual da Paraíba

RESUMO

Hans Staden, arcabuzeiro alemão, viveu entre os índios Tupinambás durante nove meses, no Século XVI, na América Portuguesa, e, depois de regressar, escreveu um relato autobiográfico cujo título recorrente em português seria "Duas viagens ao Brasil". Tal texto serviu como referente para o roteiro e o filme de Luís Alberto Pereira, intitulado "Hans Staden" (1999). Nosso intuito foi de investigar como a personagem cinematográfica e a literária são conduzidas por seus autores. Para tanto, estabelecemos um diálogo interdisciplinar entre a história, a literatura, a tradução e o cinema.

Palavras-chaves: Hans Staden; Cinema; História.

ABSTRACT

Hans Staden, German Arquebusier who lived among the Indians Tupinambás for nine months in the sixteenth century the Portuguese America and that after his return wrote an autobiographical account applicant whose title in Portuguese is " Duas viagens ao Brasil". This text served as reference for the script and movie Luis Alberto Pereira entitled " Hans Staden " (1999). We seek to understand how the film and literary character are conducted by their authors. For both established an interdisciplinary dialogue between history, literature, translation and film.

Keywords: Hans Staden; Film; History.

Existe um elemento muito difícil de ser captado por um leitor médio: o narrador de uma história não é nunca o autor. É sempre uma invenção.
Vargas Llosa

Duas viagens ao Brasil. O meu cativo entre os selvagens no Brasil. Viagem ao Brasil. Hans Staden: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes, ou mesmo o considerável título da primeira edição do livro: A verdadeira

* Este artigo é uma versão de parte do primeiro capítulo da dissertação de Mestrado intitulada "Quando nós somos os outros: Hans Staden e a Cultura Histórica" defendida em 2008, no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Paraíba.

*história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens, encontrados no novo mundo, a América e desconhecidos antes e depois do nascimento de Cristo na terra de Hessen, até os últimos dois anos passados, quando o próprio Hans Staden de Homberg, em Hessen, os conheceu, e agora traz ao conhecimento público por meio da impressão desse livro*¹. Esses são alguns dos variados títulos em português para essa obra que, curiosamente, não tem um título fixo.

Independentemente do título conferido, geralmente o livro é reconhecido pelo nome do autor e pela personagem principal do enredo. Independentemente do rótulo, estamos falando daquele que é considerado como o primeiro *best-seller* europeu, segundo a historiadora alemã, Zinka Ziebell-Wendt (1999), uma afirmação que não poderia deixar de gerar controvérsias. Afinal, sempre encontraremos historiadores reclamando do caráter anacrônico de tal definição. Decidimos não entrar nos méritos dessa discussão. Então, sem participar de querelas etimológicas, propusemo-nos a outra leitura de tal propositura. Independentemente de o termo ser apropriado ou não, uma regra é inerente a qualquer *best-seller*: sua capacidade de ser publicado e republicado nos mais diversos idiomas com grande sucesso de público. Seguindo essa lógica, temos, nesse livro, uma espécie de sucesso editorial a quem recairia a alcunha de “*best-seller*” contemporâneo.

Nossa proposta é uma leitura de duas personagens: uma delas literária, composta por Hans Staden, autor que se metamorfoseia em personagem de enredo, e outro, cinematográfico, criado pelo diretor/roteirista Luís Alberto Pereira. Mas, por enquanto, pensemos no homem que dá origem aos personagens literário e cinematográfico.

Numa tentativa de proceder a uma síntese biográfica, com base nos elementos paratextuais das publicações (1926; 1974; 1999; 2004 e 2006), podemos afirmar que Hans Staden, o autor, nasceu em Homberg, na província de Hessen-Nassau - Alemanha, aproximadamente em 1520². Como arcabuzeiro³, viajou para o Brasil duas vezes. Na primeira, partiu de Kampen, na Holanda, em 29 de março de 1547, no navio comandado pelo capitão Penteado, e retornou para Lisboa em 8 de outubro de 1548. Sua segunda viagem foi na embarcação do espanhol Diogo de Sanabria, filho de João Sanabria, que

¹ Durante o texto, quando empregarmos “Hans Staden” sem itálico, estaremos nos referindo ao autor; quando grafado com itálico, estaremos nos referindo ao livro.

² Não encontramos registros efetivos sobre o nascimento de Staden.

³ Especialista em armas.

herdou do pai o direito de substituir Cabeça de Vaca, preso e desterrado, como governador do Rio da Prata.

Nessa viagem ao Prata, houve um naufrágio na região de Itanhaém - São Vicente. Como Staden conhecia armas, ficou no forte português da região. Um dia, decidiu procurar seu escravo, um índio carijó que não havia retornado, e foi capturado por tupinambás, em poder dos quais ficou nove meses. Conseguiu ser resgatado por um capitão francês e, em 10 de abril de 1550, chegou à cidade de Hounfler, na França. Decidiu publicar o relato de suas viagens, em 1557, na cidade de Marburgo. Esses dados estão presentes em quase todas as traduções aqui citadas que tenham perfil biográfico. Porém, não encontramos mais dados bibliográficos além desses. As informações sobre Hans Staden são escassas, mas isso não deve ser pensado como algo exclusivo, porque conseguir informações sobre qualquer homem de sua época que vivia do mesmo modo é uma tarefa bastante complicada. Por fim, sobre o autor, em 1664, alguém chamado Winckelmann encontrou, em Cassel, seu retrato⁴ (figura 1) junto com os desenhos originais. Essa imagem, de autoria desconhecida, foi publicada na edição fac-símile de Frankfurt.



Figura 1 – Única imagem conhecida de Hans Staden

Um elemento que precisa ser realçado é a questão da autoria do texto, da qual não conhecemos registros que o contestem. As dúvidas são sobre a veracidade dos acontecimentos, nunca da autoria, contudo, sabemos que, apesar de não ter sido redigido em sua totalidade pelo próprio Staden, graças aos discursos de acompanhamento do texto, encontramos o nome de mais um envolvido em sua

⁴ É curioso notar que as xilogravuras nos apresentam poucos detalhes físicos sobre Hans Staden, em oposição ao que ocorre com a representação de Cunhambebe.

tessitura: o Dr. Dryander⁵, prefaciador e revisor do relato. Ou seja, não temos o texto “puro, verdadeiro e ingênuo” de um alemão, protestante, em uma espécie de auto de fé em suas agruras por terras insólitas, mas um texto que passou pelo crivo de um revisor e que nos parece ter objetivos bastante específicos⁶. Seguindo essa linha, temos várias versões e traduções do relato de Hans Staden, que é produzido muito depois do contato. Nesse aspecto, devemos lembrar que, “*para que a escrita funcione de longe, é necessário que ela, a distância, mantenha intacta a sua relação com o lugar de proteção*” (CERTEAU, 2000, p. 217).

Por isso, pensamos que existem versões de Hans Staden. Essa nossa ideia de versão vem pelas dimensões que essa obra alcança devido à quantidade de traduções feitas da mesma em suas traduções intersemióticas como, por exemplo, nas pinturas, nas histórias em quadrinhos e no cinema. Acreditamos que a perspectiva de afirmação do protestantismo foi um dos motivos de estímulo à publicação da obra de Staden, que não teria condições de arcar com as altas despesas para fazê-lo, ainda mais com a quantidade de imagens que encontramos nas edições originais. Para além do inóspito, da emocionante narrativa dos meses em cativo, essa é, ao menos para o período em que foi publicado, uma obra registrada entre os livros proibidos no *Index* pela Igreja Católica. Afinal, esse relato tem, de forma marcante, uma prova “indelével” de que a nova fé (protestante) também salva. Na perspectiva das versões, chegamos a uma segunda discussão, exposta de forma preliminar no presente trabalho: a construção de outro Hans Staden – agora a personagem cinematográfica, que tem intenções e objetivos distintos daqueles de seu equivalente literário. Nessa lógica, devemos lembrar que a construção da autobiografia “não implica uma posição ‘monolítica’ e ‘linear’ do sujeito de criação, uma vez que o escritor, no processo de produção da narrativa, se move continuamente entre o que ‘é’ e o que ‘poderia ser’” (ALBERTI, 1991, p. 66).

Naturalmente esse tipo de análise tem desdobramentos complexos, afinal, *como interromper uma travessia do imaginário que não para de se desenrolar, a despeito das periodizações habituais e das competências – necessariamente limitadas – do pesquisador?* (GRUZINSKI, 2006, p. 18). Diante desse impasse, não cabem leituras psicologizantes desses personagens. Por isso, partimos do pressuposto de que Hans Staden (literário) é uma versão do Hans Staden (autor), que, consciente ou não, acredita ser o personagem

⁵ Dr. Johan Eichmann ou Dryander, reitor da Faculdade de Marburgo, onde lecionava. Formou-se em Medicina em Bruges e em Paris.

⁶ A introdução dedicada ao príncipe mostra essa intenção, que destacaremos durante o texto.

literário que constrói. É importante ressaltar que o relato não é produzido no dia a dia na aldeia, mas nas lembranças do Hans Staden já na Europa. Um simulacro do autor, capitaneado (em partes ou no todo, não temos como saber, como já dissemos antes) pelo Dr. Dryander, seu prefaciador e ao qual conferiu poder de intervir na construção do texto, de modo que nós, leitores, não temos como aferir seu nível de participação na feitura do relato em sua dimensão literária, ou mesmo possível censura a trechos do autor. Essa nossa ênfase à importância do prefaciador se justifica pelo fato de ele servir como avalista da história de Staden. O historiador Eduardo Morettin acredita que algo similar aconteça com o personagem cinematográfico: “Assim como Staden utiliza o aval do Dr. Dryander o diretor utiliza todos os recursos possíveis para avaliar sua versão da história.” (MORETTIN, 2000, p. 52) Para ele, a sensação de realismo perseguida pelo diretor/roteirista remete à busca de veracidade ou de *atributos de autenticidade*. Naturalmente, uma fala dessas é passível de ser percebida no primeiro momento como anacrônica, mas não é essa a lógica. Trata-se de dois momentos históricos distintos, os processos de validação, apesar de diferentes, são os modelos válidos para o seu momento histórico. Isso significa que, para sua época, o aval de um acadêmico era tão importante quanto o cuidado na reconstituição histórica de um filme em nossos dias – o primeiro e, às vezes, único item considerado importante em filmes históricos.

Essa tendência do filme a cercar-se de elementos históricos de maior ou menor precisão, ou melhor, de elementos de “autenticidade”, para representar o passado, “assim como foi”, nas palavras do próprio diretor em entrevista, está presente no cuidado da produção com os detalhes. Para isso, as produções empregam profissionais encarregados de fazer a chamada pesquisa histórica, que, nesse ínterim, corresponde aos adereços de cena. Nós, historiadores, somos usados, segundo o cineasta Jonh Sayles, para os detalhes: “Eu, provavelmente uso os historiadores do mesmo modo como a maioria dos diretores: costumo usar pessoas versadas em detalhes históricos, especificamente nos detalhes, não no quadro geral” (CARNES, 1997, p. 18).

No caso do filme *Hans Staden*, esse cuidado na reconstituição histórica resultou numa busca de autenticidade. O filme engendra a leitura de um realismo naturalista, cujos desdobramentos são bem instigantes. Certas categorias utilizadas para definir a autenticidade que o diretor de *Hans Staden* busca também aparecem, por exemplo, em

*Como era gostoso o meu Francês*⁷, como o idioma da época e cuidado na reconstituição, mas isso não torna esse filme “neutro” (o que, aliás, nunca foi sua proposta), em clara oposição da pretensa neutralidade proposta pelo diretor de *Hans Staden*.

Voltando à versão do relato escrito, é importante ressaltar que o personagem literário não pode ser visto apenas como uma espécie de marionete do Dr. Dryander, e mesmo defendendo a ideia de que o livro sofre a influência dele, não podemos deixar de notar o tom coloquial e a linguagem simples do texto: seu imediatismo nos mostra um autor não preocupado em parecer erudito, mas em fazer uma versão verossímil de seu contato com os índios. Atualmente, discussões sobre a autenticidade do relato, no sentido de ser verdade o que está escrito, são facilmente refutadas pelo fato de que as confirmações necessárias para essa validação não podem ser realizadas:

O único remédio é não ler esses textos como enunciados transparentes e tentar, ao mesmo tempo, levar em conta o ato e as circunstâncias de sua enunciação. Quanto à justificativa, poderia ser expressa na linguagem dos retóricos antigos: as questões aqui levantadas remetem menos ao conhecimento do verdadeiro do que ao do verossímil. Explico-me: um fato pode não ter acontecido, contrariamente às alegações de um cronista. Mas o fato de ele ter podido afirmá-lo, de ter podido contar com a sua aceitação pelo público contemporâneo, é pelo menos tão revelador quanto a simples ocorrência de um evento, a qual, finalmente, deve-se ao acaso (TODOROV, 2003, p. 74-75).

Nessa ótica, tão importante quanto ser “verdade”, o que está escrito é a credibilidade que o leitor do texto atribui a ele. O mais interessante nessa leitura é compreendermos o que, para essa sociedade, seria aceitável ou desejável em um relato, ou seja, ele nos apresenta a própria forma como a sociedade se representa. Isso porque o fato de se publicar um texto que tem grande aceitação em sua época, ainda mais em um relato que se propõe verídico, revela-nos, em parte, algo sobre o que aquela sociedade aceita como real. O personagem literário, em vários momentos, faz analogia do seu sofrimento ao de Jesus Cristo, e o cinematográfico salva sua vida por meio de uma série de milagres.

Outro elemento de destaque em sua autorrepresentação diz respeito à coragem do personagem. Em nenhum dos dois suportes (literário e cinematográfico), vemos um Staden hesitante: ele é representado como religioso ao extremo, e essa fé opera a seu

⁷ Os dois filmes têm vários pontos em comum: utilizam o mesmo texto base, são falados em tupi, e sua reconstituição histórica é bem fiel. Sabemos do caráter alegórico de um em relação ao outro, relação que exploramos antes. Contudo, *atributos de autenticidade* não devem ser pensados como exclusivos de “filmes realistas”, afinal, eles podem ser encontrados em filmes alegóricos, como forma de contextualizar a própria alegoria.

favor (literário), ou como alguém astuto que, além da ajuda divina, conta com a sorte (cinematográfico). Ambos estão em clara oposição a Darcy Ribeiro, para quem Hans Staden, por “três vezes, foi levado a cerimônias de antropofagia e três vezes os índios se recusaram a comê-lo, porque chorava e se sujava, pedindo clemência. Não se comia um covarde” (RIBEIRO, 2005, p. 31).

Essa questão sobre sua “coragem” deve ser pensada a partir da perspectiva de que o escritor de suas memórias não gostaria de se representar como um covarde. No filme, voltado diretamente para o mercado e sua relação de aceitação pelo público, não é interessante um personagem central da trama ser representado como medroso, mas como herói, a não ser nas paródias ou comédias. Ao longo do filme, a maioria das cenas reitera essa leitura de coragem, salvo aquela em que o Staden cinematográfico foge de um índio para que ele não extraia seu dente, o que parece funcionar como uma espécie de “alívio cômico”. A cena parece nos sugerir mais um ato racional de preservação do que de medo. Essa discussão sobre a “covardia de Staden”, no relato quinhentista⁸, também não está presente em nenhuma das traduções consultadas. Poderíamos até especular sobre sua covardia, mas isso nunca está explícito nos textos, pois essa é uma inferência de quem o lê. Sabemos da relação da sociedade tupinambá com a coragem dos cativos, que tinha grande valia para o ritual, porque se acreditava que, com o consumo da carne, haveria uma transferência das características daquela pessoa. Ainda no tocante às traduções, temos a exclusão de trechos da obra (os prefácios de Staden e Dryander, por exemplo, somem de uma tradução para outra) ou a alteração de sentido de determinadas partes. Por isso, preferimos nos deter às principais traduções feitas no Brasil, por serem o material que utilizamos como base e pelo fato de as traduções e as reedições internacionais terem sido muito bem sistematizadas em duas versões da obra de Staden⁹ baseadas no texto original.

No Brasil, a primeira tradução de *Duas viagens ao Brasil*¹⁰, em português, data de 1892 e foi feita pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. 55, parte I, tendo como autor Tristão Alencar Araripe. A principal fonte para sua tradução foi a edição francesa da Coleção Ternaux Compans, essa última, ao que tudo indica, teve como

⁸ Expressão de uso comum por parte dos etnólogos para os relatos do período.

⁹ Em relação ao apanhado das traduções e das versões, recomendamos as compilações de Alberto Löfgren e Francisco de Assis Carvalho Franco sobre as reedições do livro.

¹⁰ Sobre essa versão, é comum encontrar críticas à sua tradução e à ausência de notas de rodapé.

base a edição latina. Segundo nos informa Löfgren (2006), trata-se de um trabalho bastante fiel ao original francês. Contudo, não tem por base o texto em alemão.

Em 1900, temos a tradução de Alfredo Löfgren, com notas de Teodoro Sampaio, realizada a partir da segunda edição em alemão. Essa iniciativa foi apoiada pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Em 1930, essa obra foi reeditada na série de publicações da Academia brasileira, “corrigida e reeditada, com prefácio de Afrânio Peixoto” (STADEN, 2006, p. 15). É importante lembrar que essa edição é fruto da aquisição da segunda edição, feita por Eduardo Prado, a partir da tradução de Alfred Löfgren, que é a primeira em português, a partir do original em alemão.

Na década de 1920, houve a famosa tradução de Monteiro Lobato, disponível na série *Brasil Antigo*, pela Companhia Editora Nacional, da qual temos três edições. A primeira, de 1925; a segunda, de 1926; e a última, de 1927. É necessário ressaltar que, nessa tradução, só consta a primeira parte do relato de Hans Staden. Monteiro Lobato ainda adaptou a história para a literatura infantil.

A partir da tradução de Karl Fouquet, patrocinada pela “Sociedade Hans Staden” em 1941, temos a tradução de Guiomar de Carvalho Franco, com notas de Francisco Assis Carvalho Franco, relançada em 1974¹¹ com o apoio da Universidade de São Paulo, numa coedição com a Livraria Itatiaia Editora, de Belo Horizonte. Essa edição, publicada na Coleção Reconquista do Brasil, foi prefaciada por Mário de Guimarães Ferri, com introdução e notas de Francisco de Assis Carvalho Franco.

A partir de 1998¹² nas edições de *Duas viagens ao Brasil*, encontramos, na tradução de Pedro Sússeking, numa edição que se destaca da maioria das versões disponíveis pelo apuro visual e por preservar o grandioso título original. O texto não apresenta sua fonte de tradução, mas tudo leva a crer ser a segunda edição¹³. Em 1999, podemos citar a tradução de Angel Bojadsen, a partir da edição alemã de Karl Fouquet¹⁴, com prefácio de Fernando A. Novais, nomeado como *O Brasil de Hans Staden*, e em 2006, a reedição da tradução de Alfredo Löfgren pela Martin Claret, com mapas da região

¹¹ É necessário ressaltar que essa é a edição mais citada na maior parte dos artigos relativos a Hans Staden. Por esse motivo, decidi pesquisar as demais traduções para o português do relato de Hans Staden.

¹² Importante salientar que grande parte das traduções fora feita perto do lançamento ou posterior ao filme *Hans Staden* (1999), de Luís Alberto Pereira, que também está relacionado à comemoração dos 500 anos do Brasil.

¹³ Essa nossa suposição, é alimentada pela quantidade de colaboradores citados pertencentes à Biblioteca Nacional, onde encontramos uma cópia da edição original. E mesmo com as inserções gráficas não presentes no original, o livro segue a diagramação presente no original disponível na Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br/>).

¹⁴ Também utilizado por Guiomar de Carvalho Franco, conforme já citado.

percorrida por Hans Staden, disponibilizados pelo Instituto Hans Staden, conforme podemos observar nos agradecimentos (STADEN, 2006, p. 12).

Sobre as traduções brasileiras, vamos nos deter, ao longo do texto, nessas últimas aqui citadas e na de Monteiro Lobato¹⁵. Por se tratar de um texto “realista”, não poético, poderíamos supor não encontrarmos discrepâncias nas traduções. Nesse quesito, alguns pontos nos revelam a complexa problemática das traduções e quanto o historiador deve ter cuidado ao trabalhar com textos traduzidos. Isso nos remete ao fato de, tradicionalmente, usarmos textos traduzidos e não nos darmos contas das divergências, ou mesmo escolhas, que tornam textos finais em alguns casos tão diferentes do original.

Ainda no tocante às traduções, é preciso evidenciar que, a depender do texto, o fato de ser uma tradução pode até não ser considerado relevante, algo muito comum em nossa área de estudo com forte ênfase em autores franceses e ingleses. Em alguns casos, não se considera que tradução pode ser também uma versão, e não, apenas, transposição do idioma original. Para compreender bem mais a questão da tradução, procuramos dialogar com Umberto Eco, em sua obra dedicada ao tema da tradução, cujo título não poderia ser mais adequado: *Quase a mesma coisa* (2007). Sobre o assunto, o autor abre assim o seu texto:

O que quer dizer traduzir? A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua. Só que, em primeiro lugar, temos muitos problemas para estabelecer o que significa “dizer a mesma coisa” e não sabemos bem o que isso significa por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Em segundo lugar, porque, diante de um texto a ser traduzido, não sabemos também o que é a coisa. E, enfim, em certos casos é duvidoso até mesmo o que quer *dizer*. (ECO, 2007, p. 9)

Quanto à tradução, a expressão “dizer a mesma coisa” significa um problema. A semiótica vem trabalhando com a questão da tradução há décadas, contudo, sua abordagem não está vinculada ao conteúdo, à estrutura da língua, conforme nos apresenta Umberto Eco (2007, p. 55). Mas, se traduzir não é dizer a mesma coisa em outro idioma, o que seria então? Para essa questão, recorreremos novamente ao famoso semiólogo:

¹⁵ Felizmente, todas as edições citadas, com exceção da primeira, de Alencar Araripe, e da de Monteiro Lobato, estão disponíveis no mercado.

Traduzir quer dizer **entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual** que, submetido a um certa descrição, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fonossimbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte. (ECO, 2007, p. 18. Grifo nosso).

Acreditamos que essa noção sobre a tradução demonstra a complexidade por trás da tarefa, que ultrapassa o que erroneamente poderia ser encarado como uma transposição fluida e óbvia. Na tentativa de compreender a importância da tradução, deter-nos-emos em diversas traduções do relato de Hans Staden, em especial, nas partes do texto em que elementos díspares ou supressões nos demonstram as diferenças entre as traduções. Sobre os cortes, existe uma leitura nada simpática a essa prática:

Vou considerar trapaça o corte de trechos ou de capítulos inteiros. Ficarei irritado com erros evidentes de tradução (como acontece com o leitor perspicaz, conforme veremos, mesmo quando lê a tradução sem conhecer o original) e, com maior razão, ficarei escandalizado se descobrir que o tradutor fez um personagem dizer ou fazer (por imperícia ou por deliberada censura) o contrário do que dizia ou fazia. (ECO, 2007, p. 23)

Queremos deixar claro que não entraremos nesse mérito, pois cada versão, ou mesmo adulteração, é crucial para entendermos o contexto em que foram realizadas tais traduções. Na análise que fazemos dos textos, não podemos deixar de lado as supressões, porquanto as ausências, em muitos casos, são mais importantes do que as inclusões para se entender a obra no momento em que é reeditada.

Nossa leitura será dedicada, especialmente, a dois momentos do texto, que não estão “presentes” no filme: o primeiro, relativo ao texto de abertura da obra - o prefácio do Dr. Dryander - que consideramos de vital importância para compreender a narrativa de Staden; e o segundo, o caráter antissemita da obra. Para isso, é analisado um trecho do capítulo XXII, no qual Staden faz uma analogia entre seus captores e os judeus.

No tocante ao primeiro item, temos também, antes do relato propriamente dito, o prefácio do próprio Hans Staden, em que há uma citação de trecho bíblico do Antigo Testamento e dedicatória. Além do prefácio do Dr. Dryander, essa abertura do relato da obra de Staden é suprimida na versão traduzida por Angel Bojadsen e na de Monteiro Lobato. Nesse caso, sabemos não indicar um problema de tradução, mas de ordem editorial. Essas escolhas nas traduções podem modificar os contextos de entendimento da obra. Esse prefácio é a “carta de autenticidade” de Hans Staden para legitimar sua fala

sobre sua vivência entre os índios Tupinambá em sua época. Esse texto é o reconhecimento de uma autoridade (intelectual) sobre sua fala, que muito nos revela, pois sabemos que o relato passou por uma triagem, conforme observa o próprio Dryander: “*Hans Staden, que acaba de publicar esse livro e história, pediu-me para **rever, corrigir e, onde fosse necessário, melhorar seu trabalho***” (STADEN 2006, p. 25. Grifo nosso).

Dryander, ao longo do texto, defende a veracidade argumentando com a própria simplicidade da escrita de Staden, o que daria, em sua ótica, o caráter verídico à narrativa. O prefaciador continua atribuindo autenticidade ao texto e se refere ao autor como um homem de bem, seja citando o pai do próprio Staden como homem de idoneidade, ou apresentando nomes das pessoas que comprovariam sua versão facilmente ao retornarem à Alemanha. Chega mesmo a “responder” aos possíveis questionamentos e a defender Hans Staden de futuras acusações de falsidade sobre o relato, com informações da ida de Staden à Corte, onde teria sido interpelado pelo príncipe:

Certos, muitos hão de interpretar isso em seu desabono, como se quisesse ele ganhar glória ou notoriedade. Eu, porém, penso de outra forma e acredito seriamente que sua intenção é muito diversa, como se percebe em vários lugares dessa história. Passou ele por tanta miséria e sofreu tantos reveses, nos quais a vida tão amiúde lhe esteve ameaçada, que chegou a perder a esperança de se livrar ou de jamais voltar ao lar paterno. Deus, porém, em quem sempre confiava e invocava, não somente o livrou das mãos dos inimigos, como também por amor das fervorosas orações... e tendo ele sido, muito antes disto, interrogado por Vossa Alteza em minha presença e na de muitas outras pessoas sobre a sua viagem... (STADEN, 2006, p. 29-30).

Mais adiante, o prefaciador original de *Hans Staden*, recorrendo ao caráter sagrado, utiliza esse argumento como o verdadeiro motivo da impressão do relato. Não podemos esquecer que esse relato foi utilizado como elemento de comprovação para a nova fé. Afinal, ela também salva. O texto demonstra que o Deus protestante também salva os fiéis. Além disso, sabemos que a despesa foi paga pelo próprio autor, o que serviria como elemento para corroborar a verdade do relato:

Para que, pois, Hans Staden não seja taxado assim de esquecer a Deus que o salvou, assentou ele de o louvar e glorificar com o imprimir essa narrativa, e, com espírito cristão, divulgar a graça e obras recebidas, sempre que tiver ocasião. E se essa não fosse a sua intenção (aliás honesta e justa) podia ele poupar-se a esse trabalho e economizar a despesa, não pequena que a impressão e as gravuras lhe custaram. (STADEN, 2006, p. 29-30).

Podemos observar que essa introdução é crucial para entendermos o sentido do texto e a omissão desse prefácio numa tradução que pode nos fazer perder grande parte do que seria o objetivo da obra e dos motivos que a tornam tão popular, pois, desde o início, há uma ênfase ao Divino. Sabemos que o texto passou por revisão, recebeu autenticidade e que as gravuras, apesar de aumentarem o custo final, também servem para reiterar a autenticidade da obra¹⁶.

Para termos ideia da complexidade da questão das traduções, vamos pensar em um dos elementos que, apesar de pouco analisado, sempre incomoda numa leitura atual, mais apurada do texto: o caráter antissemita¹⁷. Em relação a esse ponto, é absolutamente necessário entendermos o lugar social do autor, porque estamos falando de um protestante, europeu, do Século XVI, em uma sociedade marcada por um forte sentimento antissemita. Não estamos fazendo um julgamento de valor, mas uma análise de como o tradutor, marcado por conceitos de sua época, pode omitir certos trechos. Vamos utilizar, em nossa análise, um trecho do capítulo XXII que, de acordo com a tradução, pode ter contornos totalmente distintos.

Na tradução de Guiomar de Carvalho Franco, encontramos a seguinte definição: “O que tinham em mente, quando assim me arrastaram, não sei. Pensei então nos sofrimentos do nosso salvador Jesus Cristo, como foi inocentemente torturado pelos vis judeus. Consolei-me nesse pensamento e, mais resignado, tudo aceitei” (STADEN, 1947, p. 89). Nesse trecho, podemos observar a analogia entre Hans Staden e Jesus Cristo. Isso colabora sobremaneira para validar seu relato para uma Alemanha eminentemente protestante e também é facilmente observável pelo prefácio e a dedicatória do texto para o príncipe protestante H. Phillippsen¹⁸. Sua “via crucis” entre os tupinambás levaria, como já dissemos, à ascensão da religião protestante como salvadora. O simbolismo dessa comparação é corroborado pelo resto do texto, em que o autor cita a tortura do Senhor pelos “vis judeus”. Vil, do latim *Vile*, é um termo que remete a uma adjetivação nada agradável. Ao escolher o termo, o tradutor, capitaneado pelos editores, deixa bem claro qual a sua visão sobre o original ou a versão de que se utilizou como base, nesse

¹⁶ Mesmo que as imagens estejam ali para confirmar a versão do texto, elas se tornaram um objeto tão importante quanto o texto, porquanto temos a contestação dessas imagens (em especial, representando as mulheres tupinambás) por Ronald Raminelli, que se apropria do conceito de *pseudometamorfosis* de Parnofsky. Para mais informações sobre o assunto, recomendamos a leitura de *Imagens da Colonização*, de Gruzinski.

¹⁷ Compreendemos os problemas com o uso do termo, em especial, na análise do historiador Marc Ferro, no livro *Tabus da história*. Contudo, utilizamos o termo antissemita numa referência geral ao Judaísmo.

¹⁸ Em algumas traduções, é utilizado o equivalente em português, Felipe.

caso, mesmo sabendo que tal definição não se justificaria em nossos dias, mas que é totalmente aceitável para um europeu do Século XVI.

Esse mesmo trecho pode ter contornos bem diferentes, a depender do tradutor. Vejamos o exemplo de Monteiro Lobato, em sua tradução da década de 1920, em que o termo vil, ou qualquer equivalente, é suprimido, conforme podemos observar: “*Não sabendo o que queriam fazer de mim, consolei-me recordando os sofrimentos de Jesus, tão maltratado pelos judeus*” (STADEN, 1920, p. 69).

Tal constatação não indica apenas a questão de supressão do termo, mas também uma mudança de contexto. Nesse ínterim, o Staden da primeira tradução, em clara analogia com o Divino, aceita resignado, sem reclamar das adversidades, visto que tem o exemplo divino para lhe dar a calma necessária para suportar esses seres “vis”, em oposição à tradução de Monteiro Lobato, na qual temos um personagem, que diz: “*Não sabendo o que queriam fazer de mim*”, em oposição ao “*que tinham em mente, quando assim me arrastaram, não sei*”. Observe-se que a fala do primeiro personagem denota incerteza, e a do segundo expressa que ele não consegue racionalizar naquele momento de adversidade, por não saber o que os tupinambás pensavam. Ainda na tradução de Lobato, a analogia dos percalços de Jesus Cristo serve apenas de consolo, e não, de inspiração. Apesar de empregar o termo consolo, o personagem Staden, da tradução de Guiomar, vai além de consolado e aceita os fatos, assim como Jesus Cristo.

Na tradução da década de 1900, encontramos o seguinte para o trecho analisado: “*Eu não sabia o que queriam fazer de mim e me lembrava do sofrimento do nosso redentor Jesus Cristo, quando era maltratado inocentemente pelos infames judeus. Por isso, consolei-me e me tornei paciente*” (STADEN, 2006, p. 78).

Dentre as versões analisadas, essa potencializa o momento vivido pelo personagem ao utilizar o termo “inocente”, relativo ao martírio Staden/Jesus, e “infame”, aos judeus/tupinambás, mas termina sua fala mostrando a serenidade do personagem. A tradução de Angel Bojadsen, que tem como base o mesmo texto que o de Guiomar, segue uma linha muito próxima dessa versão: “*Nessa hora, pensei no sofrimento de nosso salvador Jesus Cristo, inocentemente supliciado pelos vis judeus. Consolava-me com meus pensamentos e aceitava tudo com mais resignação*” (STADEN, 1998, p. 57).

O mais interessante é notar que essa parte sequer é citada no filme. Afinal, o público moderno não aceita que o “herói” do filme seja antissemita. “*A personagem fílmica de Staden é mais permeável ao contato e suscetível a influências externas do que a*

do livro de *Século XVI*” (MORETTIN, 2000, p. 53). Temos Jacó, o judeu que abandona Staden à própria sorte. No filme, ele se torna um dos vilões ao lado do francês *Karawuata*, por abandonarem o personagem principal na aldeia. Eles são vilões por omissão, enquanto os portugueses, que assassinam seu escravo, são por crueldade. O relacionamento de Hans Staden com as mulheres da aldeia também é emblemático, conforme analisaremos no capítulo 2, enquanto, no relato quincentista, o personagem não tem contato íntimo com nenhuma das índias (o que, em sua condição de cativo, era prática comum), no filme, ele tem seu par romântico: Nairá. Sobre esse relacionamento e o sonho de Staden com lurupari¹⁹, há um personagem mais próximo de nossa realidade. Conforme lembra Morettin, não podemos deixar de pensar até que ponto Dryander, em sua averbação da obra, podou certas licenciosidades do relato de Staden ou que o autor, no complexo processo de lembrar/esquecer (entre sua chegada e a publicação do livro se vão sete anos), deixou ou acrescentou certos eventos à sua narrativa. Infelizmente, não foi possível encontrar fontes sobre que partes foram alteradas, mas nunca é demais lembrar que

a falsa imagem, a réplica demasiado perfeita, mais real que o original, a criação demiúrgica e a violência assassina da destruição iconoclasta, a imagem portadora de história e de tempo, carregadas de saberes inacessíveis, a imagem que escapa a seu conceitor e vira-se contra ele (GRUZINSKI, 2006, p. 14).

Independentemente dos objetivos iniciais, os dois personagens (literário e cinematográfico) são construídos conscientemente ou não, na defesa das obras das quais são o centro narrativo. Eles estão ali para validar a obra em que se inserem, seja na alteridade e na fé do literário, seja na narração em *over*²⁰ do cinematográfico. Os personagens se tornam elementos representativos das épocas em que foram construídos, mas devemos sempre atentar para não os concebermos como categorias deterministas ou de oposição:

Tentei resistir, quando me foi possível, aos percalços costumeiros de um pensamento dual (significante/significado, forma/conteúdo) e compartimentado (o econômico, o social, o religioso, o político, o estético), cujos recortes demasiados cômodos acabam aprisionando, mais do que explicando (GRUZINSKI, 2006, p. 18).

¹⁹ Figura mítica das águas, criada especialmente para o filme, numa junção de outros elementos míticos.

²⁰ Narração em *over* ou *off* consiste em uma voz que conta a história. Essa narração é evidenciada pela forma como o som é diferente de outras vozes. Na maioria dos casos, nesse tipo de narração, a voz dá uma impressão de distância.

Nessa ótica, o que percebemos desses dois personagens? Antes de responder a essa questão, queremos ressaltar o fato de não privilegiarmos nenhuma das traduções. Até a tradução “padrão” - em nosso caso, entenda-se como a que citamos durante todo o trabalho - foi escolhida não por causa do seu maior grau de precisão, mas da facilidade de ser encontrada, estando presente na maioria dos artigos e livros que citam o relato. Ainda sobre as traduções, não podemos esquecer que,

por mais errada que seja uma tradução, é possível reconhecer o texto que ela pretende traduzir; significa que um intérprete arguto pode inferir na tradução – evidentemente incorreta – de um original desconhecido o que, bastante provavelmente, o texto dizia na verdade (ECO, 2007, p. 52).

Isso quer dizer que, por mais que tenhamos demonstrado a ausência do prefácio ou as divergências no trecho sobre a relação entre os índios e os judeus, o cerne é o mesmo em todas as obras: a captura e a adversidade pelas quais passa o personagem principal e sua necessidade da empatia dos leitores. Isso nos faz retornar à questão a que nos propusemos um pouco antes sobre como percebemos os personagens.

A primeira representação, do próprio autor, é de um “homem comum” do Século XVI, em situações “extraordinárias”, que é salvo pela nova fé, algo presente durante todo o texto, tanto em sua fala sobre seu dia a dia na aldeia quanto em sua dedicatória, enquanto que o outro (cinematográfico) é o estrangeiro em oposição ao local, em sua tentativa de fugir de uma terra inóspita em busca do paraíso (Europa). Contudo, essa relação dialética não é exclusiva desse filme, mas de uma série de produções do cinema nacional brasileiro dos anos de 1990, em que o “civilizado” é o estrangeiro, conforme analisaremos no terceiro capítulo.

Mesmo que Hans Staden fílmico esteja mais próximo de nós (como sociedade contemporânea) do que seu equivalente literário do Século XVI, ambos são versões do mesmo homem que existe, agora, em suas representações. A primeira, no suporte livro e em todas as outras semioses que tenham o texto de origem como base. Contudo, independentemente de qual seja analisada, ambas, assim como suas traduções, revelam-nos muito sobre a sociedade em que foram produzidas e sobre aquelas em que são reproduzidas, traduzidas, adaptadas a novos suportes, transformando-se em outras obras literárias ou cinematográficas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2313/1452> acessado em 01 de agosto de 2008.

CARNES, Mark (org.). *Passado imperfeito: a história no cinema*. Tradução de José Guilherme Correa Rio de Janeiro: Record, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução de Eny Abreu Dobránszky. Campinas: SP: Papirus, 2001.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Tradução de Eliana Gular. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GRUZINSKI, Sergei. *A guerra das imagens*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HANS Staden. Direção: Luiz Alberto Pereira. Produção Riofilme, 1999 (92 min), 1 DVD.

MORETTIN, E. V. *Hans Staden: entre o indivíduo e a História*. Sinopse, São Paulo: n. 5, p. 52-53, 2000.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Tradução de Alberto Löfgren. São Paulo, Martin Claret, 2006.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1974. STADEN, Hans. *Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. Tradução de Angel Bojadsen. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 1999.

STADEN, Hans. *Meu cativo entre os Selvagens do Brasil*. Tradução de Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1926.

STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens nus e ferozes devoradores de homens (1548-1555)*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Dantes, 2004.

TODOROV, Tzvedan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.