

Q O R P U S

ISSN 2237-0617 VOLUME 10 NÚMERO 3 NOV 2020



UFSC/PGET

QORPUS

VOLUME 10 NÚMERO 3

NOV 2020

ISSN 2237-0617

Qorpus é um periódico vinculado ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da
Universidade Federal de Santa Catarina

Editores-chefes

Aurora Bernardini (USP)
Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)
Sérgio Medeiros (UFSC)
Vássia Silveira (UFSC)

Conselho editorial

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)
Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)
Cláudio Cruz (UFSC)
Clélia Mello (UFSC)
Donaldo Schuler (UFRS)
Emilie Sugai (dançarina-performer)
Fábio de Souza Andrade (USP)
Lúcia Sá (University of Manchester)
Luci Collin (UFPR)
Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)
Maria Aparecida Barbosa (UFSC)
Piotr Kilanowski (UFPR)
Odile Cisneros (University of Alberta)
Vitor Alevato do Amaral (UFF)

Revisão geral

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)
Vássia Silveira (UFSC)

Publicação e editoração eletrônica

Vássia Silveira (UFSC)

Projeto gráfico

Vássia Silveira (UFSC)

Imagem da capa

Sérgio Medeiros

<http://qorpuspget.paginas.ufsc.br>
www.facebook.com/revistaqorpus

QORPUS

VOLUME 10 NÚMERO 3

NOV 2020

ISSN 2237-0617

SUMÁRIO

Apresentação	09
Ensaaios	
Girolamo Fracastoro, poeta da sífilis: contribuições para a medicina italiana do século XVI	13
Karine Simoni	
A mitopoética transbarroca em Haroldo de Campos e Ana Hatherly	28
Claudio Alexandre de Barros Teixeira	
O que não aprendi com Humpty Dumpty: sobre a primeira tradução para a língua portuguesa de <i>Euclides e seus rivais modernos</i>, de Lewis Carroll	37
Rafael Montoito	
Poesia em (t)ramas: Mafra Carbonieri	61
Aurora Bernardini	
Poesia e performance: pensar a poesia como ação	73
Otávio Guimarães Tavares	
Transitoriedades e os rastros da imagem: composição coletiva no agora e a tradução de afetos	92
Tobias Nunes	
Estudo e tradução do poema Barcarola de Jacinto Benavente	104
Rodrigo Conçole Lage	
“O eu que eu era então”: memória e identidade em Ulysses	122
Hêmille Raquel Santos Perdigão	
O triplo movimento de Yeats - Nacionalismo e o sujeito-povo no conto “Jamie Freel e a moça”	136
João Pedro Garcia Diniz Spinelli	
KARL Valentin. O mestre do besteiro!-uma arte inclusiva	144
Helena Mel Heidermann	
Subcompetência sobre conhecimentos em tradução: resultados de uma pesquisa empírica	152
Taís Cristina Veeck, Sandra Santos Costa, Mwewa Lumbwe e Diego Silveira Coelho Ferreira	
Traduções	
Brincando com Anna Livia	169
Aurora Bernardini	
Janela, de Olga Tokarczuk	187
Vássia Silveira	

Divórcio em Nápoles, de William Faulkner 197
Sueli Cavendish

“La condenada” e “La pared”, de Vicente Blasco Ibáñez 211
Marina Giosa Azevedo e Rosangela Fernandes Eleutério

Resenhas

LOPES, Rodrigo Garcia. *O enigma das ondas* 229
São Paulo: Iluminuras, 2020, 152 p.
Aurora Bernardini

Entrevistas

**Dave Oliphant, traductor de poesía chilena & mucho +: hallazgo y traducción
en una entrevista** 243
Mary Anne Warken S. Sobottka

**Dave Oliphant, tradutor de poesia chilena & mucho +: hallazgo y traducción
em uma entrevista. Por Mary Anne Warken S. Sobottka** 253
Tradução de Alison Felipe Gesser

Textos criativos

Poemas: Deriva 265
Marcelo Tápia

Seis poemas de O enigma das ondas 270
Rodrigo Garcia Lopes

Expedição aos limites de minha casa 277
André Cáceres

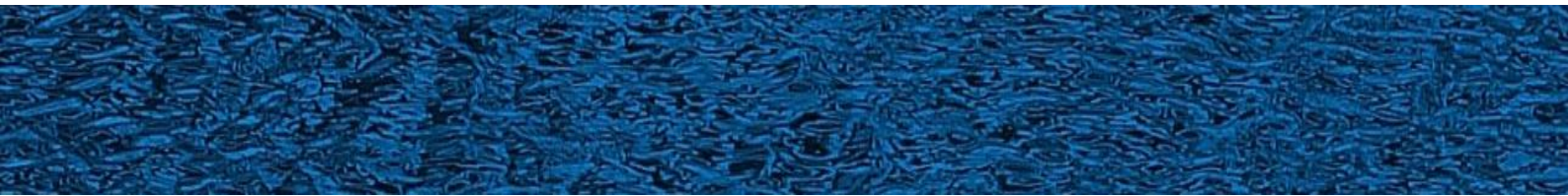
QORPUS

VOLUME 10 NÚMERO 3

NOV 2020

ISSN 2237-0617

APRESENTAÇÃO



Neste número da revista *Qorpus*, o último que publicamos em 2020, o leitor terá acesso a contribuições na área do ensaio, da entrevista, da resenha, da tradução e do texto criativo.

Dave Oliphant, tradutor de poesia chilena, conversa com Mary Anne Warken S. Sobottka. Karine Simone e Cláudio Teixeira falam também de poesia, destacando Girolamo Francastore, Haroldo de Campos e Ana Hatherly.

A poesia e a performance são o tema do ensaio de Otávio Guimarães Tavares, e o novo livro de poesia de Rodrigo Garcia Lopes é resenhado por Aurora F. Bernardini.

André Cáceres e Marcelo Tápia assinam textos criativos.

Sueli Cavandish traduz uma ficção de William Faulkner.

Esses são alguns destaques desta edição de *Qorpus*, que traz colaborações inéditas em todas as suas janelas.

Boa leitura!

Aurora Bernardini
Dirce Waltrick do Amarante
Sérgio Medeiros
Vássia Silveira

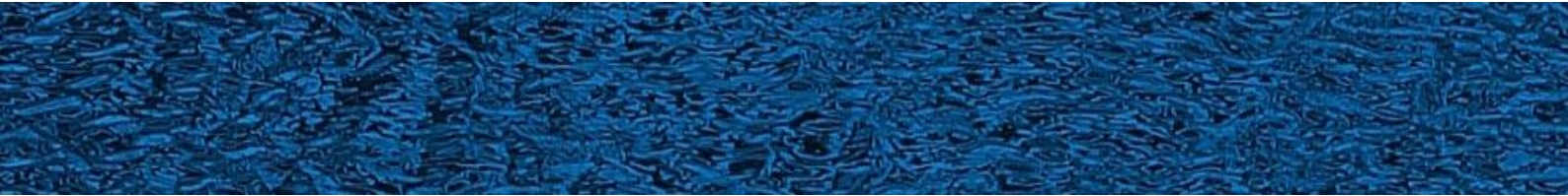
QORPUS

VOLUME 10 NÚMERO 3

NOV 2020

ISSN 2237-0617

ENSAIOS



**Girolamo Fracastoro, poeta da sífilis:
contribuições para a medicina italiana do século XVI**

***Girolamo Fracastoro, poet of syphilis:
contributions to 16th century Italian medicine***

Karine Simoni¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Desde os tempos mais remotos, e nas mais variadas sociedades, a incumbência da medicina é zelar para que a sua matéria-prima – o corpo humano – cumpra harmoniosamente suas funções, ou, se for o caso, esforçar-se para recuperá-lo quando o seu bem estar é ameaçado. Para isso, estar ciente de como o corpo funciona é fundamental, e o modo como cada sociedade elabora e transmite esse conhecimento tem mudado radicalmente ao longo do tempo, sem que tenhamos, mesmo hoje, respostas para todas as questões, apesar de todos os avanços da ciência.

Elemento comum a praticamente todas as sociedades é o fato de que, ao lado das pessoas acometidas por algum mal físico, seja doença ou machucado, existia alguém disposto/a a ajudá-la. Nas sociedades cronologicamente mais distantes, a doença era um grande mistério, tratada com auxílio de práticas mágicas, geralmente conduzidas por mulheres (MADERNA, 2017, p. 09); medicamentos feitos de elementos naturais; preceitos religiosos; enquanto as lesões físicas, por serem visíveis, eram menos misteriosas e mais fáceis de serem entendidas, embora nem sempre fáceis de serem tratadas. Essa maneira de entender as práticas médicas teria existido pelo menos até o início do século XX, como afirma Roy Porter ao discorrer sobre o papel da medicina:

Dos gregos à primeira Grande Guerra Mundial, seu trabalho foi simples: lutar contra doenças letais e sequelas grosseiras, assegurar nascimentos de crianças vivas e lidar com a dor. Ela tem executado essas tarefas não controversas, na maior parte das vezes, com sucesso parcial e insuficiente [...] os triunfos e as tentativas da Medicina moderna podem ser compreendido somente dentro de um processo histórico. (2008, p. 09)

Nessa obra o autor propõe questionar o papel social e político da medicina a partir da perspectiva de quem a controla; por isso ele aponta a necessidade do

¹ Doutora em Letras (2009) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora Associada da Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Língua e Literatura Estrangeira. Pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Ciência da Linguagem, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: kasimoni@gmail.com

conhecimento histórico “sobretudo porque se queremos compreender que rumos ela está tomando agora – suas prioridades, fundamentos e regulamentos – é crucial que tenhamos uma perspectiva histórica de como ela será”. (2008, p. 06) Caberia ainda lançar um olhar sobre a forma estética das narrativas médicas escritas ao longo dos séculos, como podemos estudá-las em seu contexto, que transformações sofreram para chegar até nós.

Com base nessas premissas, a reflexão que aqui apresento, embora tenha surgido no âmbito dos Estudos da Tradução², tem como objetivo fazer alguns apontamentos a respeito da contribuição de Girolamo Fracastoro (1476 ou 1478 –1553), médico, poeta, filósofo, astrônomo que circulou no Norte da Itália, para a história da medicina, a partir da contextualização de duas obras em especial: sua composição poética mais conhecida, *Syphilis sive de morbo gallico* [Sífilis, ou o mal francês], e o seu tratado médico *De contagione et contagiosis morbis et curatione* [Sobre o contágio, as doenças contagiosas e o seu tratamento], também este o mais conhecido do gênero na sua produção.

Os dois textos foram publicados com intervalo de dezesseis anos. O poema em versos hexâmetros sobre a sífilis foi escrito em 1521 e publicado em 1530, e, dividido em três livros, mais uma dedicatória ao linguista e amigo Pietro Bembo (1470-1547), trata da natureza e do tratamento da homônima doença venérea, assim denominada por Fracastoro inspirado na história do pastor Sífilo, que teria sido punido com uma terrível doença que deformava o corpo por ter ofendido Apolo. No primeiro livro, composto por 469 versos, Fracastoro disserta sobre a putrefação como origem da sífilis e sobre o seu contágio; no segundo e no terceiro, com respectivamente 458 e 419 versos, delinea os sintomas e os possíveis tratamentos³. Teria sido justamente o estudo e a denominação da sífilis a dar reconhecimento a Fracastoro: segundo John Henderson, o autor “foi quase beatificado nos séculos XIX e XX por estudiosos de doenças venéreas que identificaram o histórico veronese como pioneiro da identificação da ‘sífilis’, embora esse termo tenha sido usado apenas recentemente”⁴. (2006, p. 73)

² Esse estudo foi feito no âmbito da pesquisa de pós-doutorado (agosto 2019 - julho 2020) na Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a supervisão do Prof. Dr. Marco Lucchesi. A pesquisa teve como objetivo fazer a tradução comentada e anotada para o português brasileiro do tratado *De contagione et contagiosis morbis et curatione* [Sobre o contágio, as doenças contagiosas e o seu tratamento] (1546), de Girolamo Fracastoro.

³ Utilizo aqui a edição em italiano FRACASTORO, Girolamo. *Sifilide ossia del mal francese*. Traduzione, introduzione e note Fabrizio Winspeare. Firenze: Leo S. Olschki, 1955.

⁴ “Fracastoro, infatti, fu quasi beatificato nell’Otto e nel Novecento dagli studiosi delle malattie veneree che individuarono nello storico veronese il pioniere dell’identificazione della “sifilide”, sebbene questo termine sia stato utilizzato solo di recente.” Tradução minha. Doravante, todas as traduções do italiano para o português serão de minha autoria.

O texto em prosa, em forma de tratado e com tema sobre o contágio, as doenças contagiosas e o seu tratamento, foi publicado em 1546 e também é composto por três livros, além de uma dedicatória ao cardeal Alessandro Farnese (1520-1589). O primeiro livro contém 13 capítulos divididos em 29 páginas, nas quais o autor trata do que é o contágio e suas causas, e expõe analogias e diferenças entre os contágios. O segundo livro está dividido em 15 capítulos dispostos em 42 páginas, que contém as características que, acredita-se, mais acometiam os habitantes da península itálica no período: febre, varíola, tuberculose, peste, raiva, sífilis, elefantíase, lepra. Por fim, o terceiro e último livro, dividido em 11 capítulos de 46 páginas, dispõe dos métodos de tratamento para cada tipo de doença⁵.

Além destes textos, fazem parte do conjunto de sua obra composições literárias e tratados médicos e filosóficos⁶, como *Naugerius sive De poetica* [Navagero. Diálogo sobre a poética], *Turrius sive De intellectione* [Turrio, ou o conhecimento], o *Fracastorius sive De anima* [Fracastoro. Sobre a alma], *Risposta del crescimento del Nilo* [Resposta sobre o crescimento do Nilo], *Trattato inedito in prosa sulla sifilide* [Tratado inédito em prosa sobre a sífilis], além do já citado *De contagione*. Seus escritos atestam uma formação e atuação interdisciplinar, aberta aos gregos, latinos, árabes e humanistas, como procurarei mostrar.

Nascido nas proximidades de Verona, Fracastoro estudou na Universidade de Pádua, onde graduou-se em Artes em 1502 e em Medicina em 1505. Ficou encarregado, até 1509, da função de professor de lógica e “*consiliarius anatomicus*”, uma espécie de conciliador nos debates e conflitos entre os partidários de diferentes escolas filosóficas, como alexandrinos, escolásticos e averroístas. Foi uma época, segundo seus biógrafos, em que teve contato com nomes como o filósofo Pietro Pomponazzi, que teria começado as traduções de Aristóteles, o médico e filósofo Alessandro Achillini, tradutor das obras de Averroes, o linguista Pietro Bembo e o astrônomo e matemático Nicolau Copernico, de quem foi colega. É este também o século em que circularam Leonardo, Galileu, Vesali, Michelangelo; despontam as Academias de ciências e de letras, os estudos matemáticos e de arquitetura, surgem os primeiros hortos botânicos,

⁵ Utilizo aqui a edição em italiano FRACASTORO, Girolamo. *Il contagio, le malattie contagiose e la loro cura*. Traduzione, introduzione e note Vincenzo Busacchi. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1950. O tratado foi originalmente escrito em latim.

⁶As informações biográficas aqui expostas foram pesquisadas em CRUPI, Gianfranco. Girolamo Fracastoro. In: ROSA, Alberto Asor. *Letteratura Italiana. vol. 19. Dizionario degli autori D-M*. Torino: Giulio Einaudi, 2008. p. 197; e em PELLEGRINI, Francesco. *Vita di Girolamo Fracastoro con la versione di alcuni suoi canti*. Verona: Stamperia Valdonega, 1952.

intensifica-se o estudo do corpo humano e dos astros, o europeu chega às Américas. (MILZA, 2007, p. 487-489) As fronteiras do conhecimento no ambiente em que Fracastoro viveu estavam, portanto, em profícua expansão e, embora, ao que parece, ele tenha transcorrido sua vida somente no Norte da Itália, mostra-se integrado às tendências do seu período, em especial no que tange ao saber médico, chamado de “século de Ouro” da escola médica paduana, ou seja, momento em que Pádua era o centro do Renascimento científico assim como Florença era o cerne do Renascimento artístico. (ZAMPIERI, 2019, p. 45)

O epíteto de *poeta da sífilis* (D’AURIA, 2019) de imediato indica alguma possível relação entre poesia e doença, poesia e medicina, e, de fato, na sua obra é bastante visível, especialmente na *Syphilis*, o interesse pela junção de duas áreas – poesia e medicina – aparentemente tão diversas. Essa aproximação pode ser explicada dentro da perspectiva do que significava ser um *homem do Renascimento*, aquele que confluía em si o estudo da filosofia, das artes, das letras, das ciências. O chamado *humanista* condensa alguns dos aspectos mais importantes do pensamento e do saber do Renascimento, assim explicados por Nicholas Mann:

Isto significava que estudava o que era conhecido na época como gramática e retórica, mas que consistia realmente em literatura, poesia, história e a habilidade de se comunicar clara e convincentemente. [...] O estudo das humanidades marcou uma ruptura decisiva com o currículo tradicional da universidade centrado de forma exaustiva em ensinar lógica e métodos repetitivos. As humanidades tinham tendência para enfatizar os valores seculares mais que os transcendentais. O humanista quer fosse estudante ou erudito estava menos preocupado em estudar metafísica e teologia que em tentar compreender a ação humana [...]. (2006, p. 16-17)

Chamado de “o grande senhor da cultura do século XVI [...] figura das mais representativas da Itália do primeiro Renascimento”⁷ (PELLEGRINI, 1953, p. 123), como o homem do Humanismo explicado por Nicholas Mann, Fracastoro evidenciava o estudo e a observação das causas particulares dos fenômenos como forma de encontrar as respostas de que necessitava. Considerava o Universo “como um todo complexo e harmonioso, caracterizado por um movimento interno que surgia de causas físicas e leis

⁷ “il gran signore della cultura cinquecentesca [...] figura delle più rappresentative dell’Italia del primo Rinascimento”.

naturais bem determinadas”⁸ (D’AURIA, 2019, p. 59), afastando-se, dessa maneira, das crenças segundo as quais causas ocultas determinavam a chegada e a profusão das doenças. É o que podemos identificar, por exemplo, nesse excerto do tratado sobre o contágio, as doenças contagiosas e o seu tratamento, em que Fracastoro disserta sobre os indícios dos contágios, que podem ser previstos, segundo ele, a partir da observação de como se configuram os planetas, ou das características do ar, da presença incomum de certos animais e da movimentação das águas:

Quando no céu vocês veem essas astros chamados de planetas tentarem se unir, porque acontece com frequência que os planetas do norte e do sul se unem, então saibam que nessa parte haverá grandes mudanças ao redor da terra, antes haverá grandes umidades e a produção de numerosos vapores que exalam da terra e das águas, depois grandes secas consecutivas devido ao desaparecimento dos vapores e à combustão que ocorre ao redor da terra e no ar. [...]

Também devemos observar as outras constituições do ar mais baixo e, de fato, devemos suspeitar quando os ventos do meio-dia sopram mais, quando se vê uma escuridão singular ocupando uma determinada região além da medida, ou se, por fim, o ar está escuro ou empoeirado a ponto de fazer o sol ficar triste. Também devemos estar muito atentos quando vemos o vento vir de uma região onde houve uma pestilência; não apenas devemos temer, mas também fugir quando os objetos, colocados ao ar livre, como roupas e lençóis, se alternam.

As águas também nos dão seus indícios, quando os rios transbordam e por muito tempo estagnam e deixam os lugares pantanosos e lamacentos e quando os mares depositam muitos peixes mortos na praia. Também a terra, quando gera muitos insetos, nos anuncia putrefações que, se não foram todas absorvidas naqueles animais, declaram que ela contém contágios, isso mostram principalmente os gafanhotos por causa de sua reprodução inumerável e quase infinita. Isso é um indício não apenas de uma grande putrefação, mas também de uma nova: eles se erguem quase como um exército imenso e voam para certas regiões que devastam amplamente e onde frequentemente morrem [...]⁹ (1950, p. 28-29)

⁸ “come un tutto complesso e armonico, caraterizzato da un movimento interno che scaturiva da cause fisiche e leggi naturali ben determinate.”

⁹ “Quando nel cielo vedete questi astri che si chiamano pianeti cercare di unirsi, perché spesso accade che dei pianeti settentrionali e australi entrino in congiunzione, allora sappiate che in quella parte avverranno dei grandi mutamenti attorno alla terra, prima delle grandi umidità per la produzione di numerosi vapori che esalano dalla terra e dalle acque, poi delle grandi siccità consecutive a causa della sparizione dei vapori e per la combustione che si produce intorno alla terra e nell’aria. [...]

Bisogna notare anche le altre costituzioni dell’aria inferiore e infatti bisogna sospettare o quando i venti del mezzodì soffiano di più, quando vedrete delle oscurità singolari occupare una certa regione oltre misura, o se infine l’aria è fosca o pulverulenta da rendere il sole a lungo triste. Bisogna anche massimamente stare in guardia quando si vede il vento venire da una regione dove vi è stata una pestilenza; non solo bisogna temere, ma ancora fuggire quando gli oggetti, messi all’aria aperta, come gli abiti, i lini, si alterano.

Marie-Christine Pouchelle, ao dissertar sobre a medicina no período, afirma que “o naturalismo, induzido pela filosofia aristotélica, preconizava a observação do real por ele mesmo, definindo-o por seu aspecto concreto, acessível aos sentidos”. (2002, p. 163). Outro exemplo desse modo de compreender o mundo e o corpo humano pode ser visto na seguinte descrição da tuberculose, presente no *De Contagione*:

Mas os sintomas de um pulmão já putrefato são sempre evidentes: pequenos pedaços do órgão não costumam aparecer, emitidos com o cuspe do paciente? No pulmão já afetado pela doença, os indícios não são tão óbvios, mas, mesmo assim, quando você vê a doença prolongar-se, aparecerem cuspes horríveis de ver, cheirar ou parecer humor corrompido, quando as bochechas ficam rosadas, então você pode saber que o pulmão já está apodrecendo, especialmente se a tuberculose foi contraída por contágio. Você terá os indícios desta infecção por contágio se pesquisar diligentemente as causas. São semelhantes às contagiosas aquelas contraídas por herança dos genitores e é de espantar que em algumas famílias até a quinta e a sexta geração membros tenham morrido da mesma doença e alguns na mesma idade¹⁰. (1950, p. 55)

Embora hoje boa parte das ideias de Fracastoro tenha sido suplantada, é notável em seu pensamento a busca por encontrar explicações lógicas para as doenças, e não nos castigos ou provações divinas; a necessidade de compreender o mundo, incluindo o corpo humano, através da observação dos fatos; a relação entre o equilíbrio do meio natural e o surgimento de doenças, conhecimento este advindo também do estudo do passado, como podem testemunhar as várias referências históricas e mitológicas presentes nos seus textos. Essas referências, aliás, além de servirem como exemplo, contribuem para a realização de hipóteses sobre o futuro, como a que se vê no capítulo desse mesmo tratado, em que fala sobre a sífilis: “Antes de tudo, não deve surpreender

Le acque anche ci danno il loro indizii, quando i fiumi straripano e a lungo stagnano e lasciano i luoghi paludosi e fangosi e quando i mari depongono molti pesci morti sulla spiaggia. La terra anche quando genera molti insetti, ci annuncia delle putrefazioni che, se non sono state assorbite tutte in quelli animali, dichiarano chi ella contiene dei contagi, principalmente ciò mostrano le locuste a causa della loro riproduzione innumerevole e quasi infinita. Indizio questo non solo di una grande putrefazione ma anche di una nuova: esse si alzano quasi come un esercito immenso e volano in certe regioni che devastano largamente e dove spesso muoiono”.

¹⁰ “Ma i sintomi di un polmone già putrefatto sono sempre evidenti: non appaiono spesso dei piccoli pezzi dell'organo, emessi con lo sputo del malato? Nel polmone già colpito da malattia, gli indizii non sono così manifesti, ma tuttavia quando vedete il morbo prolungarsi, apparire degli sputi orribili alla vista, puzzare o sembrare umore corrotto, quando le gote divengono rosee allora voi potete sapere che il polmone già si putrefà, soprattutto se la tisi è stata contratta per contagio. Voi potrete avere gli indizii di questa infezione per contagio se ricercherete diligentemente le cause. Sono simili alle contagiose quelle che si contraggono per eredità dai genitori ed è cosa meravigliosa che di certe famiglie fino alla quinta e la sesta generazione membri siano morti della medesima malattia ed alcuni alla stessa età.”

que novas e incomuns doenças apareçam em certos períodos, ainda não transportadas de uma região para outra, mas geralmente por causas intrínsecas”¹¹. (1950, p. 63)

A observação e o estudo dos fenômenos da natureza eram necessários, portanto, para lançar luz também às leis que regiam o funcionamento do corpo humano. Ao falar sobre determinados tipos de germes, fica evidente a integração entre o meio externo e o organismo humano no processo do contágio e conseqüentemente adoecimento do corpo: “Talvez neles [nos germes] exista também uma antipatia pelo organismo, não apenas pela parte chamada material, mas também pela parte espiritual, que pode causar a fuga dos espíritos e também do calor que contém a justa combinação dos humores; para isso, esses humores podem acima de tudo determinar a putrefação.”¹² (1950, p. 18)

No século de Fracastoro, apesar dos sinais evidentes de mudanças no estudo e compreensão do corpo – advindas, por exemplo, da intensificação dos estudos anatômicos advindos da dissecação de cadáveres, o que possibilitou um conhecimento mais avançado do interior do corpo humano –, Hipócrates e Galeno continuaram a ser estudados como grandes autoridades médicas, assim como Avicena. Fica evidente que Fracastoro segue a teoria dos humores estabelecida por Hipócrates e Galeno, segundo a qual a saúde dependeria do equilíbrio entre os quatro humores, a saber: bile negra, representada pelo elemento terra, de natureza fria e seca; sangue, representado pelo ar, de natureza quente e úmido; fleuma, representado pela água, de natureza fria e úmida, e, por fim, a bile amarela, cujo elemento seria o fogo e seria de natureza quente e seca. (ROONEY, 2013, p. 22-23) Dependendo do tipo de humor predominante no organismo, o indivíduo desenvolveria determinadas características de personalidade e seria propenso a determinadas doenças¹³. Em Fracastoro, o desequilíbrio dos humores, além de causar doenças, permitiria que os germes do contágio se sentissem atraídos e invadissem o corpo debilitado, o que, em última instância, causaria o mal; embora essa não seja uma condição absoluta, pois “nada impede alguém que esteja perfeitamente bem, com os humores e todo o resto equilibrado, contraia o contágio de outra pessoa”¹⁴. (1950, p. 83)

¹¹ “Anzitutto dunque non deve restare meraviglia il fatto che nuove e insolite malattie appaiono in certe epoche, non già trasportate da una regione ad un'altra, ma generalmente per cause intrinseche.”

¹² “Forse in questi vi è anche una antipatia verso l'organismo, non soltanto per la parte detta materiale, ma anche verso la parte spirituale che può mettere in fuga gli spiriti ed anche il calore che contiene la giusta combinazione degli umori; per essa questi umori possono soprattutto determinate la putrefazione.”

¹³ A teoria dos humores permaneceu como a base tanto para o diagnóstico como para o tratamento das doenças até o século XIX. (ZAMPIERI, 2019, p. 51)

¹⁴ “Niente infatti impedisce che uno che sta perfettamente bene ed è regolato negli umori e nel resto contragga tuttavia il contagio da un altro.”

Faço um parênteses para indicar que, ao que parece, uma questão de tradução começou a questionar a primazia de Hipócrates e Galeno no século de Fracastoro. Segundo Anne Rooney, os textos de Galeno tornaram-se acessíveis na Europa no séc. XI, em latim, mas não em tradução direta do grego, e sim via traduções, comentários e versões em árabe. O ano de 1490 teria assinalado novas traduções de Galeno e em 1525 teria sido publicado o próprio texto grego, que permitiu uma comparação mais direta com as edições em latim disponíveis. O entusiasmo inicial pela maior acessibilidade às ideias de Galeno foi, aos poucos, cedendo espaço ao descrédito quando os “erros” de tradução começaram a ser notados. (2013, p. 25) Aliás, o próprio Fracastoro sente-se compelido a ir além de Galeno e Hipócrates, quando, no prefácio de *De Contagione*, escreve:

Hipócrates também parece ter tocado em alguns pontos relativos ao contágio nas doenças epidêmicas entre as pessoas; mas ele era mais um observador do que um estudioso de sua natureza. Galeno, depois dele, colocou muitas coisas em evidência, mas, no entanto, nem ele, nem seu seguidor Paolo d’Egina, e nem Ezio Amida ou outros autores antigos deixaram, como me parece, muitas coisas de grande interesse. Os autores mais recentes parecem não ter dito nada mais sobre o contágio a não ser que ele está relacionado a alguma propriedade oculta.¹⁵ (1950, p. XIII)

Retorno à ideia de *poeta da sífilis* e da relação entre poesia e conhecimento médico em Fracastoro para assinalar a escrita do seu tratado *De contagione*, produto da sua maturidade e considerada sua obra mais importante, publicado em 1546¹⁶, dezesseis anos depois da publicação da composição poética *Syphilis sive de morbo gallico*. Uma das razões pelas quais escreveu os tratados sobre a sífilis, cujo conteúdo é muito próximo ao poema sobre a sífilis, e também o *De Contagione*, no qual amplia o foco

¹⁵ “Anche Ippocrate sembra aver toccato alcuni punti riguardanti il contagio nelle malattie che sono epidemiche fra il popolo; ma egli è stato piuttosto un osservatore che uno studioso della loro natura. Galeno poi, dopo di lui mise in evidenza molto, ma tuttavia né lui, né il suo seguace Paolo d’Egina, né Ezio Amida o gli altri antichi autori hanno lasciato, come mi sembra, molte cose di grande interesse. Gli autori più recenti sembra che del contagio non abbiano detto altro che esso è in rapporto con qualche proprietà occulta.”

¹⁶ Vale lembrar que no momento da publicação do *De Contagione* Fracastoro estava envolvido com o Concílio de Trento (1545 a 1563). Um fato relevante na sua biografia é ter sido nomeado médico do Concílio pelo papa Paulo III, momento este que consolida a sua reputação profissional. Nessa função, por causa de uma epidemia de febre tifoide que ocorria na região, Fracastoro aconselhou a mudança da sede do Concílio para Bolonha, no que foi atendido e mostra a sua credibilidade. PASTORE, Alessandro. Il consulto di Girolamo Fracastoro sul tifo petecchiale. In: PASTORE, Alessandro; PERUZZI, Enrico. (orgs.) *Girolamo Fracastoro. Fra medicina, filosofia e scienze della natura*. Atti del Convegno Internazionale di studi in occasione del 450 anniversario della morte (Verona-Padova, 9-11 ottobre 2003). Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2006. p. 91-101.

para outras doenças, foi responder às duras críticas que recebera por parte de alguns contemporâneos, como afirma em carta endereçada a G. Amalteo: “os meus estudos e pensamento não estão apenas no fazer versos, como esses médicos caluniadores gostariam que se acreditasse”.¹⁷ (PELLEGRINI, 1953, p. 50) Veja-se, a título de exemplo, a forma como Fracastoro apresenta o chamado *legno santo* [árvore santa], também chamada de pau santo ou árvore da vida, que seria a grande aposta no tratamento e cura da sífilis, no início no terceiro livro do poema da *Syphilis sive de morbo gallico*, versos 4 -11:

Cantar agora eu devo os grandes presentes e a Santa
Árvore trazida de desconhecidas órbitas e que foi a única a
Acabar com as dores e colocar fim aos sofrimentos.
Então, agora, divina Urânia, adore a sagrada
Selva e que, com a cabeleira adornada de folhas frescas, você goste
De percorrer o Lácio envolvida em vestes médicas
Para a todos os povos mostrar os ramos da árvore Santa,
E goste de narrar coisas nunca antes vistas por nossos avós¹⁸. (1955, p. 93)

O caminho para o tratamento e cura da sífilis, doença que teria manifestado um grande surto em vários lugares da Europa no início do século XVI, deveria concentrar-se, segundo Fracastoro, nos métodos menos agressivos, como as decocções da chamada *árvore santa*. Trata-se do *guaiacum*, ou guaiaco, utilizada pelos indígenas americanos da América Central para o tratamento de infecções, com poderes anti-inflamatórios e antioxidantes, que teria sido introduzida na Espanha no início do século XVI como um potente recurso contra a sífilis – de fato, para Fracastoro a planta é “um dom quase divino”¹⁹ (1939, p. 203) – para combater o mal que, segundo ele e seus conterrâneos acreditavam, teria sido inserida na Itália por soldados franceses que, adentrados na península contaminados, a teriam espalhado por meio das casas de prostituição. Ao que parece, existiram várias hipóteses sobre o surgimento da doença, como aliás o próprio Fracastoro escreve no *De Contagione*:

¹⁷ “li miei studi e pensieri non sono sempre in far versi come questi medici calunniatori vorrebbero che si credesse.”

¹⁸ “Cantare or degg’io degli dei i grandi doni ed il Santo
Arbor che fu trasportato da ignoto Orbe e che solo
Diè modo e requie a i dolori e pose fine ai travagli.
Or dunque, divina Urania, fa che la sacra tu adori
Selva e, col crine adorno di fronda novella, ti piaccia
Trascorrer del Lazio il solo, avvolta in medica veste
E ai popoli tutti mostrare i rami dell’albero Santo,
E piacciati cose mai viste dai nostri avi narrare.”

¹⁹ “Un dono quasi divino”.

Os gauleses nos devolvem a injúria e a chamam *mal italiano*; os espanhóis, *mal português*; os alemães, ora “*mevio*”, ora “*francês*”; alguns, com um novo nome de *pudendagra*, porque começa nas partes vergonhosas, como a “*mentagra*”, uma doença nova entre os antigos que foi assim chamada por Plínio porque começava do queixo. Nós, em nossos versos, a chamamos de *sífilis*. Aqueles que descobriram o Novo Mundo, durante a navegação dos espanhóis, relatam que esta doença, tão nova em nosso continente, é muito difundida em certas regiões. Lá, esse contágio é generalizado e não é menos frequente do que seja para nós a psora²⁰. (1950, p. 59, grifos meus)

Se Fracastoro escolheu publicar suas ideias sobre as origens, o contágio e o tratamento da sífilis primeiro em poesia e só depois em prosa, reescrevendo e ampliando suas ideias posteriormente em *De Contagione*, possivelmente ele teria acreditado na forma poética como uma estrutura em potencial para falar de tais assuntos. Por outro lado, sente-se encorajado, pelas críticas ou por algum outro motivo, a (re)escrever suas ideias em forma de prosa, como uma espécie de autotradução cujo foco e ao mesmo tempo resultado seria uma escrita mais livre das normas poéticas vigentes no seu tempo. É o que vemos na introdução do seu tratado sobre a sífilis, em que se dirige a Pietro Bembo, principal linguista do período:

Depois de eu já ter-lhe escrito em poesia sobre a sífilis, ó digníssimo Bembo, aqui está outro trabalho que me foi oferecido: uma vez que, enquanto o poeta, cujo dever e objetivo é dizer com simplicidade coisas perfeitas, submete o tema ao discurso; outros, por outro lado, podem subordinar o discurso ao tema [...] o poeta, por obrigação, omite muitas coisas, ou seja, tudo o que não é adequado para adornar e modificar o discurso e para lançar luz sobre o tema tratado. Tendo verificado isso, de modo que muitas noções necessárias à compreensão do assunto foram omitidas por serem impossíveis de serem expostas poeticamente, considere o caso de escrever-lhe novamente sobre o mesmo assunto, subordinando, porém, com um estilo mais livre, o discurso ao assunto a ser tratado, para que nada do que é importante para o conhecimento de um assunto tão necessário permaneça omitido²¹ (1939, p. 149).

²⁰ “I Galli ritorcono a noi l’ingiuria e lo chiamano male italiano: gli spagnoli, male portoghese, i tedeschi, ora “*mevio*”, ora “*gallico*”; alcuni, con un nuovo nome pudendagra, perché comincia dalle parti vergognose, come la “*mentagra*”, malattia nuova presso gli antichi che fu così chiamata da Plinio, perché cominciava dal mento. Noi, nei nostri versi, l’abbiamo chiamata sifilide. Coloro che scoprirono il nuovo mondo, durante la navigazione degli spagnoli, riferiscono che questa malattia, così nuova al nostro continente, è molto diffusa in certe regioni. Là questo contagio è molto diffuso e non è meno frequente di quanto non sia presso di noi la psora.”

²¹ “Dopo averti già scritto in poesia intorno alla sifilide, o eccellentissimo Bembo, ecco che ancora un nuovo lavoro a me si è offerto: imperocchè, mentre il poeta, di cui l’ufficio e lo scopo è il dire con semplicità cose perfette, assoggetta la materia al parlare, altri invece può subordinare il parlare alla materia [...] che il poeta, per dovere, ometta molte cose e, cioè, tutto quanto non è atto ad adornare e modificare il discorso e a far rifulgere l’argomento trattato. La qual cosa pure essendosi per me verificata, per cui molte nozioni necessarie all’intelligenza dell’argomento furono omesse come impossibili ad

A preocupação de Fracastoro em tornar o conhecimento acessível e possivelmente para se sentir mais reconhecido é, assim, maior do que a própria escolha inicial de escrever sobre o assunto em forma de poesia, por isso a transformação do texto de verso em prosa. Além disso, é bastante evidente que o texto em poesia contém elementos que o tratado em prosa ignora, como a presença de elementos da mitologia clássica romana, como deuses e deusas, ninfas, sabinas, paisagens de bosques, mares e jardins, o que parece indicar que, ao reescrever em prosa, Fracastoro tenha optado em dar um caráter mais “científico” ao texto, eliminado tudo o que fizesse parte do universo da imaginação e da escrita mais “regrada”, e detendo-se a descrever mais longamente as suas ideias. É o que poderíamos lançar como hipótese após comparar a parte do poema em que ele discorre sobre o guaiaco e a forma como ele descreve a mesma planta no *De Contagione*:

Esta árvore chega até nós de uma ilha no novo mundo, chamada Pequena Espanha, e das ilhas adjacentes onde esta doença é muito comum. O melhor vem da chamada Ilha Beata. Várias qualidades são conhecidas e é preciso saber reconhecê-las, uma vez que nas primeiras vezes foram trazidos troncos grandes, compactos e muito antigos, que continham muito preto e pouco branco, e agora recebemos galhos recém-cortados nos quais há muito branco e pouco preto; estes são muito mais amargos, mais adstringentes. Os antigos troncos eram mais azedos do que amargos ou adstringentes e ainda mais resinosos. Nas primeiras vezes, era descartada a primeira casca, e agora essa também é comprada a um preço maior, em preferência ao restante da madeira.

Essa árvore parece muito eficaz contra todas as manifestações dessa doença, pois é composta de partes muito finas e partes quentes até a terceira potência, secas, e, por fim, são resinosas; portanto, pode ser dissecada de todas as maneiras: com o calor, com secura e por imbibição. Também pode provocar o suor, volatilizar e dissolver a matéria, purificá-la e, finalmente, como é também resinosa, pode se opor fortemente à putrefação e ao contágio. Também parece ter outra propriedade farmacêutica, a de habitualmente liberar o corpo.²² (1950, p. 119-120)

essere poeticamente esposte, ritenni fosse il caso di nuovamente scriverti sullo stesso argomento, subordinando però con più libero stile il parlare alla materia (da trattarsi), affinché non resti omesso nulla di quanto è importante per la cognizione di un così necessario argomento.”

²² “Quest’albero ci viene da un’isola del nuovo mondo, chiamata Piccola Spagna e dalle isole adiacenti in cui questa malattia è molto frequente. Il migliore ci viene dall’isola chiamata Isola Beata. Varie qualità sono note e bisogna saperle riconoscere, poichè nei primi tempi venivano portati dei tronchi grandi, compatti, vecchissimi che contenevano molto nero e poco bianco, ora riceviamo dei rami tagliati da poco nei quali c’è molto bianco e poco nero; questi sono molto più amari, più stiptici. Gli antichi tronchi erano più agri che amari o stiptici e anche più resinosi. Nei primi tempi si scartava la prima scorza, mentre ora viene acquistata anche a maggior prezzo a preferenza del restante legno.

Quest’albero pare efficacissimo contro tutte le manifestazioni di questa malattia, poichè è costituito di parti sottilissime e di parti calde alla terza potenza e secche e infine è resinoso; può dunque disseccare in

O percurso entre a publicação do poema *Syphilis sive de morbo gallico* até o tratado em prosa *De Contagione*, como já destacado, foi realizado em cerca de dezesseis anos. Se no primeiro vemos uma preocupação do autor para com a forma, a observação da métrica, a utilização de elementos da mitologia greco-latina, no segundo encontramos sobretudo a preocupação com a informação – seja ela médica, histórica, herborística. Embora as obras denotem duas maneiras diferentes de tratar do mesmo assunto – contágio, doença e tratamento – o desenvolvimento das reflexões de Fracastoro parece ser contínuo e até retilíneo, como se nota, por exemplo, na mesma divisão estrutural das obras, cada qual composta por três livros cujos assuntos são, respectivamente, contágio, descrição da(s) doença(s), tratamento. Fracastoro, o poeta das doenças, é também um médico poeta, formado no cruzamento de várias culturas: os acenos às mudanças contemporâneas e a visão do passado greco-latino-árabe. Vale lembrar que as primeiras narrativas médicas são originárias da China, da Índia, da Mesopotâmia e do Egito, de onde foram levadas à Grécia, que por sua vez, com Hipócrates, estabeleceu as bases da Medicina moderna. Posteriormente, a cultura árabe tomou o legado dos médicos gregos e o fundiu com princípios da medicina indiana, egípcia e bizantina; novamente esse saber médico, já acrescido de novos avanços, foi levado de volta para Europa, em especial através da Espanha e da Itália, que da Renascença em diante tornou-se o foco das principais explorações científicas sobre o corpo e as doenças que o acometiam. (ROONEY, 2013) *Grosso modo*, as filosofias ditas orientais tendem a examinar o corpo em sua dimensão holística, enquanto as concepções ditas ocidentais geralmente dividem e examinam o corpo em partes. Fracastoro parece ter agido em síntese a esses saberes, pois a sua análise concentra-se no estudo do organismo como um todo em sua relação com o cosmos, que ele individua, por exemplo, ao falar da forma como acontecem os contágios. Seus escritos são um documento em potencial para a história das ideias médicas, e por conseguinte a história social e cultural de sua época, e, ainda, sobre como as questões da nossa época se inserem no tempo e têm ligações com o passado. Naturalmente, seus textos não devem ser lidos como uma categoria pronta e representativa de um “real” cuja existência é dada como certa e inquestionável, pois o conhecimento do passado não existe *a priori*; ele

tutti i modi: col calore, con l'aridità stessa e per imbibizione. Può anche provocare il sudore, volatilizzando e sciogliendo la materia, purificandola e infine, poichè è anche resinoso, può fortemente opporsi alla putrefazione e al contagio. Pare anche abbia un'altra proprietà farmaceutica, quella di rendere abitualmente il corpo libero.”

não deixa de ser uma construção condicionada pela subjetividade de quem o escreve. Compreendo, portanto, a historicidade do texto como diálogo ou mesmo entre passado e presente, e termino esse texto transcrevendo as recomendações de Fracastoro em relação às febres pestíferas, com a sensação de que sua obra, aqui muito parcialmente e brevemente apresentada, tem muito a nos dizer. Não só contribuiu para a medicina italiana do seu tempo, como também nos deixa uma mensagem para os cuidados com o corpo e com a saúde coletiva no nosso tempo:

Muito maior preocupação e atenção, tanto na vida pública quanto na privada, devem ser dadas para as febres chamadas pestilentas, caso os médicos e outras pessoas quiserem ter coragem de estar em contato com os afetados sem medo. É por isso que muitos doentes morrem miseravelmente, abandonadas por todos. [...] Portanto, tudo o que tem uma ação preventiva não deve ser esquecido. De fato, será bom, em primeiro lugar, não ser infectado por essa febre, já que aqueles que são afetados na maioria das vezes morrem. Portanto, se a pestilência ocorreu devido ao vício do ar, o que raramente ocorre, não há remédio mais saudável do que a fuga, a busca por um ar mais saudável. Se isso não puder ser feito, porque de fato nem sempre pode-se deixar as cidades, os móveis, a casa, os familiares, pelo menos tente purificar o ar com os meios indicados anteriormente.

Será benéfico incendiar campos de restolho e as florestas intactas e queimar os bosques sagrados.

Considere também que, se o contágio for trazido à sua região vindo de outra, feche as janelas que estão voltadas a esta e morem nas partes opostas da casa. Você terá que evitar qualquer surto de contágio, madeira, roupas e tudo o que serviu às vítimas da peste. Por esse motivo, agem com muita sabedoria os estados que, por uso e leis, garantem que todos os móveis da casa infectada sejam queimados e satisfazem os herdeiros às custas do tesouro público. Vimos no ano de 1511, quando Verona estava ocupada pelos alemães, que, depois de irromper uma pestilência pela qual morreram cerca de dez mil homens, por causa de um casaco de pele morreram não menos de vinte e cinco alemães: um morreu, outro usava esse casaco e depois outro ainda, até que foram alertados por causa de tantos mortos e queimaram o casaco. Importante observar também o ar do ambiente em que o doente vive. As portas e janelas devem ser abertas, sobretudo as que estão voltadas para o norte; perto do paciente devem ficar flores e frutas perfumadas e refrescantes, rosa, alfeneiro, nenúfar, violeta, cedros, limões, maçãs, pêra, marmelo selvagem, pêssegos. Devem ser feitos sufumígios de água de rosas, cânfora, cravos. Tente, se puder, não visitar nenhum doente, escapar das aglomerações de pessoas, ficar em uma casa limpa e bem ventilada. Você não deve se aquecer demais para não abrir os poros e predispor-los a acolher o contágio. Para que o ar que você respira entre mais puro, você deve sempre manter na boca grãos de zimbro ou raiz de gengiana, galanga ou madeira de cássia, noz-noscada ou semente de cedro. Toque também as narinas com uma esponja embebida em vinagre ou água de

rosas. Use roupas muito limpas, não de lã, se puder, mas de seda e troque-as com muita frequência. [...] não quero nem o excesso nem a comida escassa, mas uma alimentação normal. De fato, todas as mudanças incomuns, em toda e sobretudo nesta doença, são em grande parte reprovadas desde a época de Hipócrates²³. (1950, p. 103-104)

REFERÊNCIAS

D'AURIA, Federica. Il poeta della sifilide e la logica del contagio. In: *Medici rivoluzionari. La scienza medica a Padova dal Duecento alla Grande Guerra*. (a cura della redazione de Il Bo live). Padova: Università degli Studi di Padova, 2019. p. 59-63.

_____. *Sifilide ossia del mal francese*. Traduzione, introduzione e note Fabrizio Winspeare. Firenze: Leo S. Olschki, 1955.

_____. *Il contagio, le malattie contagiose e la loro cura*. Traduzione, introduzione e note Vincenzo Busacchi. Firenze: Leo S. Olschki, 1950.

_____. *Trattado inedito sulla sifilide*. (a cura di Francesco Pellegrini). Verona: Tipografia Veronese, 1939.

²³ Premura di gran lunga maggiore e attenzione si debbono avere tanto nella vita pubblica che nella vita privata per quelle febbri che si dicono propriamente pestilenziali, qualora i medici e altre persone vogliono avere l'ardire di stare a contatto senza timore con quelli che ne sono colpiti. Per questo molti malati muoiono miseramente, abbandonati da tutti. [...] Non bisogna quindi tralasciare tutto quanto ha un'azione preventiva. Sarà bene infatti in primo luogo non esserne infettati poiché chi ne è colpito il più delle volte muore. Dunque se la pestilenza sia avvenuta per vizio dell'aria, il che avviene raramente, allora non vi è rimedio più salutare (come è proverbiale) della fuga, della ricerca dell'aria più salubre. Se ciò non si può fare, infatti non si possono abbandonare sempre le città, le suppellettili, la casa, i familiari, almeno cerca di purificare l'aria con i mezzi precedentemente indicati.

Gioverà incendiare largamente i campi delle stoppie e le foreste intatte e bruciare i boschi sacri.

Tieni presente anche, se il contagio è portato alla tua da un'altra regione, di chiudere le finestre che stanno di fronte a questa e abitare le parti opposte della casa. Dovrai evitare ogni focolaio di contagio, legna, vesti e tutte le cose che servirono agli appestati. Per questo agiscono molto saggiamente quegli stati che per uso e leggi provvedono che tutta la suppellettile della casa infetta venga bruciata e soddisfano gli eredi a spese del pubblico erario. Vedemmo nell'anno 1511, quando Verona era occupata dai tedeschi, che essendo scoppiata una pestilenza per la quale morirono circa 10.000 uomini, per una pelliccia morirono non meno di 25 tedeschi: morto uno, un altro indossava quella pelliccia e poi un'altro ancora, finché messi sull'avviso da tanti morti, bruciarono la pelliccia. Nè meno ci si deve guardare dall'aria dell'ambiente in cui vive un malato. Siano quindi aperte le porte e le finestre, soprattutto quelle che sono volte a settentrione, presso il malato si trovino fiori e frutti profumati e rinfrescanti, rosa, ligustro, ninfea, viola, cedri, limoni, mele appie, pero, cotogno selvatico²³, pesche. Si facciano suffumigi di acqua rosata, canfora, garotani. Cerca, se puoi, di non visitare alcun malato, di sfuggire gli agglomerati di persone, restare in una casa che sia pulita, che sia giustamente ventilata. Non ti devi riscaldare molto per non aprire i pori e predisporli ad accogliere il contagio. Affinché quell'aria che si inspira entri più pura, tu tieni sempre in bocca grani di ginepro o di radice di genziana o di galanga o legno di cassia o di macer o seme di cedro. Tocca pure le narici con una spugnetta infusa di aceto o di acqua di rosa. Indossa indumenti pulitissimi, non di lana se puoi, ma di seta e mutali assai spesso. Non posso lodare coloro che cercano di dimagrire col digiuno, poiché vuotano le vene e le predispongono ad attirare il contagio. Tuttavia non voglio nè la crapula, nè il vitto parco ma un'alimentazione normale. Infatti tutti i mutamenti insoliti, in tutte e soprattutto in questa malattia, sono generalmente disapprovati fin dal tempo di Ippocrate.

- HENDERSON, John. Fracastoro, il legno santo e la cura del 'mal francese'. In: PASTORE, Alessandro; PERUZZI, Enrico. (orgs.) *Girolamo Fracastoro. Fra medicina, filosofia e scienze della natura*. Atti del Convegno Internazionale di studi in occasione del 450 anniversario della morte (Verona-Padova, 9-11 ottobre 2003). Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2006. p. 73-89.
- LE GOFF, Jacques. *As doenças têm história*. Tradução Laurinda Bom. Lisboa: Terramar, 1985.
- MADERNA, Erika. *Medichesse. La vocazione femminile alla cura*. 3^a ed. Sansepolcro: Aboca Museum, 2017.
- MANN, Nicholas. *Renascimento*. Tradução Alexandre Martins. Barcelona: Folio, 2006.
- MILZA, Pierre. *Storia d'Italia*. Milano: Corbaccio, 2006.
- PASTORE, Alessandro; PERUZZI, Enrico. (orgs.) *Girolamo Fracastoro. Fra medicina, filosofia e scienze della natura*. Atti del Convegno Internazionale di studi in occasione del 450 anniversario della morte (Verona-Padova, 9-11 ottobre 2003). Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2006.
- PELLEGRINI, Francesco. *Vita di Girolamo Fracastoro con la versione di alcuni suoi canti*. Verona: Stamperia Valdonega, 1952.
- PORTER, Roy. *Cambridge. História da medicina*. Tradução Geraldo Gomes da Cruz e Sinara Oliveira Leite. Rio de Janeiro: Revinter, 2006.
- POUCHELLE, Marie-Christine. Medicina. Tradução Mário Jorge da Motta Bastos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. (coord. da tradução: Hilário Franco Júnior) São Paulo: Imprensa Oficial/EDUSC, 2002. p. 151-164.
- ROONEY, Anne. *A história da medicina*. Tradução Maria Lúcia Rosa. São Paulo: M. Books do Brasil, 2013.
- ROSA, Alberto Asor. *Letteratura Italiana. vol. 19. Dizionario degli autori D-M*. Torino: Giulio Einaudi, 2008.
- WINSPEARE, Fabrizio. Introduzione. In: FRACASTORO, Girolamo. *Sifilide ossia del mal francese*. Firenze: Leo S. Olschki, 1955.
- ZAMPIERI, Fabio. Il fato beffardo del padre della deontologia medica. In: REDAZIONE DEL BO LIVE. *Medici rivoluzionari. La scienza medica a Padova dal Duecento alla Grande Guerra*. Padova: University Press, 2019. p. 45-52.

A mitopoética transbarroca em Haroldo de Campos e Ana Hatherly

Claudio Alexandre de Barros Teixeira
Universidade Federal de São Carlos¹

Haroldo de Campos, no ensaio *Uma arquitetura do barroco*, que integra o volume *A operação do texto* (São Paulo: Perspectiva, 1976), apresenta o conceito de um barroco cíclico, transistórico. Nas palavras do autor paulistano, a imagem que representa esse conceito é a de “uma figura circular, espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se entrespelham”. Como exemplos dessa concepção de barroco – ou *transbarroco* –, que transcende delimitações de tempo e espaço, Campos reúne traduções criativas de poetas como o alexandrino Lícofron, do século III a.C., o chinês Li Shang Yi, da dinastia T’ang, o seiscentista espanhol D. Luís de Góngora, o romântico brasileiro Joaquim de Sousaândrade, o simbolista francês Stephane Mallarmé, o cubano Lezama Lima e o concretista brasileiro Décio Pignatari, formando uma singular constelação de pérolas assimétricas.

Em oposição à clareza, objetividade, harmonia e simetria da arte clássica e seus avatares (como o realismo), o anjo torto do barroco investe na linguagem enigmática – sintaxe labiríntica, léxico raro, metáforas inusitadas, jogos sonoros e de pensamento, entre outros recursos que exigem do leitor um paciente trabalho de decodificação ou de “reimaginação”, para usarmos uma palavra do repertório haroldiano. A visão do barroco como fenômeno desterritorializado, extemporâneo, radicado no “artesanato furioso” (Marino) da linguagem, não foi, porém, inaugurada por Campos: seus precursores ilustres foram Ernst Curtius e Gustav Hocke, estudaram o maneirismo conforme essa visão cíclica. Coube ao poeta brasileiro, porém, jogar o dardo mais longe, não apenas no campo crítico e teórico, mas também no tradutório, além de introduzir estilemas barroquistas em seu próprio fazer literário. A essa atividade criativa, soma-se o trabalho do Haroldo de Campos ensaísta, que escreveu diversas vezes sobre as poéticas do barroco e do neobarroco, em trabalhos como *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos, Quatuor para Sor Juana, Lezama: o*

¹ Poeta, tradutor, ensaísta. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Publicou diversos livros de poesia com o pseudônimo de Claudio Daniel, entre eles *A sombra do leopardo* (2001), *Figuras metálicas* (2005), *Fera bifronte* (2009) e *Cores para cegos* (2012). E-mail: claudio.dan@gmail.com.

barroco da contraconquista e Três (re)inscrições para Severo Sarduy (os três últimos textos publicados em *O segundo arco-íris branco*).

O autor de *Galáxias*, ao lado de Lezama Lima, é o principal ponto de referência do chamado *neobarroco*, tendência poética e visão de mundo e da cultura que se desenvolveu a partir das décadas de 1930 e 1940 e atingiu o apogeu na década de 1970, com a obra criativa de autores como os cubanos Severo Sarduy e José Kozer, os argentinos Nestor Perlongher e Reynaldo Jiménez, os uruguaios Roberto Echavarren e Victor Sosa, o dominicano León Félix Batista e a mexicana Coral Bracho, reunidos em antologias como *Medusário*, *Caribe transplatino* e *Jardim de Camaleões*². A estética neobarroca latino-americana do século XX se diferencia da europeia do século XVII, entre outros aspectos, por sua deliberada miscigenação com elementos de repertórios culturais africanos, ameríndios, europeus e pela quebra de fronteiras entre os códigos erudito e a popular, ocidental e oriental, sagrado e profano, em busca de uma linguagem “impura”, de somatória e de mescla. Dentro dessa perspectiva, José Kozer e Victor Sosa incorporam em seus poemas referências chinesas e japonesas, Reynaldo Jiménez dialoga com a Índia e Nestor Perlongher, com as culturas indígenas brasileiras. Haroldo de Campos, já em seu livro de estreia, *O auto do possesso*, de 1949, registra em sua poesia a miscigenação neobarroca, inserindo na fabulação poética deuses e personagens míticos babilônicos (Ishtar, Thammuz), hindus (Kali), gregos (Sísifo, Andrômeda), egípcios (Amon), budistas (Yamaraja), cristãos (o Paráclito, a Virgem), para compor uma imensa alegoria ou mitopoética, compreendida como mitologia pessoal do poeta. No poema *O faquir*, uma das composições do livro de Haroldo de Campos, lemos:

O FAQUIR

I

Tenho a flauta nos beiços
e sozinho modulo.

Onde quer que coloquem o eixo do mundo,
tenho a flauta e modulo.

Há mulheres que vêm como najas dançantes
e desnalgam luares sobre mim, que modulo.

Há crianças que ordenham meu sopro

² *Medusário* foi organizado por José Kozer e Jacobo Sefamí, *Caribe transplatino* por Nestor Perlongher e *Jardim de Camaleões* por Claudio Daniel.

e o merendam.

II

Minha flauta caiu
sobre o mar, e foi istmo
entre os dois hemisférios.

Minha flauta, joguei-a
no céu, e foi lança
contra os flancos da Andrômeda.

III

Ah, que estranho poder
entre os beijos modulo!

Se o empregara no bem,
nutriria meu povo entre os linhos floridos.
Sobre os lagos de leite o nenúfar descera,
e as ovelhas balindo mostrariam ao rebanho os cordeiros
recentes.

Mas usei-o no mal.
E a mulher e a serpente afinal conciliadas
suscitaram do lodo uma fêmea de jade
que eu chamara Kali, e em cujos dedos hábeis
desgrenhei o meu corpo, qual um vento de paina³.

Neste poema dividido em três partes, sem simetria estrófica, medidas métricas nem rimas, Haroldo de Campos cria uma singular mitopoética a partir da incorporação e transformação de elementos do sufismo persa, do culto devocional hindu, da mitologia grega e da mística cristã. A saga fabulatória é anunciada no próprio título da peça – *faquir*, palavra de origem persa incorporada ao idioma árabe que significa, literalmente, “pobre” e designa os dervixes, praticantes do ramo sufi (*tasawwuf*) do Islamismo, que buscam um relacionamento amoroso devocional com a divindade (assim como a *bakhti yoga* hindu). A palavra é habitualmente associada, de maneira incorreta, a mendigos que realizam proezas de resistência física em troca de esmolas, nas cidades indianas, ou ainda a mágicos, encantadores de serpentes e prestidigitadores, caso da narrativa do poema haroldiano, em que o protagonista é uma espécie de feiticeiro que invoca uma estranha divindade: Kali. Na mitologia védica, Kali é a companheira do deus Shiva e

³ CAMPOS, Haroldo. *O auto do possessivo*. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp 16-17.

tem um caráter benevolente: é a Grande Mãe cuja energia é responsável pela criação do universo material, assim como a Prakriti da filosofia *shânkyā*. No poema de Haroldo de Campos, Kali é transfigurada, surge como uma “fêmea de jade” suscitada no lodo que pune o faquir com a aniquilação pelo seu imprudente ato invocatório (“em cujos dedos hábeis / desgrenhei o meu corpo, qual um vento de paina”). Para reforçar a estranheza da imagem e o seu caráter fantasioso multicultural, a divindade surge pela ação conjugada da mulher e da serpente, referências bíblicas que aparecem no livro do *Gênese* 3.15 (“porei inimizade entre ti e a serpente”, diz Javé a Eva, após descobrir que ela e Adão comeram do fruto proibido. A imagem de Maria, mãe de Cristo e Nova Eva, pisando a cabeça da serpente aparece no livro do *Apocalipse*). O símbolo da flauta, por sua vez, é também significativo, pois está associado não apenas à música e à poesia, mas também à sexualidade e à espiritualidade: é um dos atributos de Krishna, que pelo som de sua flauta chama as pastoras indianas, ou *gopis*, para dançarem com ele na floresta de Vrindavana, numa dança circular que as leva ao êxtase ao mesmo tempo sensual e místico (assim como a dança circular dos dervixes).

Todas essas referências, é claro, estão presentes no poema de Haroldo de Campos como signos que permitem dupla leitura: uma literal, à luz do sentido próprio de cada mito, e outra alegórica, que conduz a uma reinterpretação de cada imagem, personagem, símbolo ou atributo, conforme a intenção fabulatória do poema. O texto haroldiano funciona assim como um caleidoscópio de palavras e sentenças que se recombina de diferentes formas, permitindo as mais diversas leituras e interpretações, como no conceito da obra aberta apresentado por Umberto Eco, aliás de especial relevância teórica para o presente projeto de pesquisa. A vocação multicultural e refabulatória manifestada no livro de estreia de Haroldo de Campos será ampliada ao longo de todo o seu percurso textual, caracterizado pelo diálogo criativo com diferentes tradições, relidas sob uma ótica inventiva e paródica, conforme estudaremos ao longo de nossa pesquisa de pós-doutorado.

Em Portugal, um trabalho similar ao de Haroldo de Campos foi desenvolvido pela poeta, tradutora, ensaísta, ficcionista e artista plástica Ana Hatherly, integrante do movimento da Poesia Experimental Portuguesa (*PO-EX*), na década de 1960. A autora portuguesa realizou um importante trabalho de revalorização da poesia visual barroca e maneirista de Portugal, publicando antologias e ensaios críticos como *A experiência do prodígio*, *O ladrão cristalino* e *A casa das musas*, além de colaborar para a reedição de obras de autores seiscentistas como *A preciosa*, de Sórora Maria do Céu, *Lampadário de*

crystal, de frei Jerónimo Bahia, *O desafio venturoso*, de António Barbosa Bacelar, *O triunfo do rosário*, de sóror Maria do Céu, e *Frutas do Brasil*, de frei António do Rosário. A poesia de Ana Hatherly, especialmente a produzida entre as décadas de 1960 e 1970, registra influência direta da estética visual barroca, ou labiríntica, como notamos em obras como *Leonorana*, *O escritor* e *Mapas da imaginação e da memória*, tema estudado por nós no mestrado (*A estética do labirinto: barroco e modernidade*, dissertação publicada em livro em 2010 pela Lumme Editor).

Conforme escreve Rogério Barbosa da Silva, um traço fundamental na poesia da autora portuguesa é justamente “a sua relação crítica com o passado das várias tradições criativas que formaram o imaginário português e, de certa forma, o da cultura ocidental de que nos nutrimos⁴”. A poética de Ana Hatherly, continua Barbosa, “pressupõe não um rompimento com o passado — algo presumível de uma atitude de vanguarda (...) —, mas um trabalho de contínua releitura desse passado, com vistas a manter viva a chama de uma poesia inventiva⁵”. A própria autora portuguesa já escreveu que “inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda a leitura é releitura e toda a releitura transforma⁶”. A “relação crítica” com o passado a que se refere Barbosa é um ponto axial da Poesia Experimental (*PO-EX*), que identificou a “coincidência de vários processos criativos entre algumas criações poéticas barrocas e as atuais⁷”, como diz Ana Hatherly em *A casa das musas*, o que levou os experimentalistas a assumirem a defesa da poesia maneirista e barroca em seus manifestos e publicações. O número 1 da revista *Poesia Experimental*, de 1964, por exemplo, trazia poemas de Félix Krull, Quirinus Kuhlmann e Luís de Camões ao lado de autores vanguardistas da época. Ana Hatherly confessa a “descoberta da surpreendente afinidade técnica que encontrei entre algumas das minhas composições dos anos 60 e algumas das criações medievais e barrocas com que nessa altura entrei pela primeira vez em contato⁸”, o que a motivou a fazer pesquisas sobre “a poesia visual europeia, que desde os gregos alexandrinos se prolonga por toda a Idade Média, refloresce no Renascimento, explode no Barroco, mergulha no século XIX e renasce transfigurada no século XX⁹”. A revisão crítica do barroco português foi, portanto, um fenômeno simultâneo ao surgimento de uma poesia densa e

⁴ HATHERLY, Ana. *Interfaces do olhar*. Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 25.

⁵ Idem.

⁶ HATHERLY, Ana. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 25.

⁷ Idem, 13.

⁸ Idem, 9.

⁹ Idem, 14.

hermética praticada por poetas da década de 1960, e especialmente por Ana Hatherly e seus companheiros da *PO-EX*, como Salette Tavares e E. M. de Melo e Castro, e pode ser comparada com esforço similar realizado no Brasil por Haroldo de Campos, em sua poesia barroquista e em seu trabalho teórico-tradutório. As afinidades entre Haroldo de Campos e Ana Hatherly acontecem inclusive na reapropriação crítica e transfiguração de mitos e símbolos de diferentes culturas. No livro *Anacrusa*, diário de sonhos que a poeta portuguesa publicou em 1983, lemos este breve relato, construído, assim como as demais peças do volume, na forma de um poema em prosa:

5/3/59

É a aparição duma estranha criatura, de dimensões ciclópicas, mas de que só vejo a cabeça. É a cabeça dum velho, de grande cabeleira e barbas, uma espécie de Adamastor, que no meio de nuvens me fala dizendo: a vida que vives agora é apenas uma das tuas muitas encarnações; numa outra vida foste outra coisa e na tua primeira encarnação o teu nome foi TAHELDA NIMBO (ele pronunciou o H aspirado¹⁰).

Este pequeno relato, de apenas oito linhas, traz elementos típicos da gramática dos sonhos, como a aglutinação híbrida de símbolos, conceitos e imagens de diferentes culturas (o gigante Adamastor, personagem mitológico citado por Camões n' *Os Lusíadas*, e a doutrina do renascimento cíclico que integra a filosofia religiosa hindu e budista); a “edição de imagens”, como o recorte do corpo do velho, de quem ela só vê a cabeça; a aplicação da hipérbole, que faz esta cabeça ter “dimensões ciclópicas” (outro belo exemplo desse recurso é a “planta que parecia uma floresta em miniatura”, citada no sonho de 22/07/1962); e o enigma proposto para decifração, como o nome-emblema grafado em letras maiúsculas TAHELDA NIMBO. A citação de Adamastor é significativa, pela pluralidade de rotas interpretativas que oferece ao leitor: é a inclusão de um mito dentro do sonho (mito transformado pela imaginação de quem sonha); é uma referência literária, extraída do poema mais importante da literatura portuguesa; é a tradução simbólica de outras traduções, já que Camões buscou o seu personagem nas literaturas grega e latina, ou mais especificamente em Homero e Horácio; por fim, é a incorporação de um personagem que representa o princípio da metamorfose, já que foi convertido por Zeus no Cabo das Tormentas como castigo por seu intento de violar a nereida Tétis. As referências mitológicas acontecem também no sonho de 19/06/61, em

¹⁰ HATHERLY, Ana. *Anacrusa*. Maia: *Cosmorama*, 1983, pp. 9

que surge outro gigante, agora Polifemo, convertido em um “misto de tank de guerra e caminhão de gasolina, tendo por única janela uma abertura circular à frente”, imagem que recorda a síntese entre tecnologia, mitologia e erotismo realizada nos filmes de David Cronenberg:

19/6/61

Mais uma vez os automóveis. Vou dentro dum, com alguém a meu lado, e de repente surgem-nos pela frente dois estranhíssimos veículos, misto de tank de guerra e caminhão de gasolina, tendo por única janela uma abertura circular à frente. Digo: claro, um só olho, como Polifemo. Apeamo-nos para ver melhor. Um, era pequeno e seria talvez um tipo de carro utilitário; o outro era um caminhão cinzento claro; o caminhão era só cinzento claro. Visto de frente era uma espécie de grande cilindro movendo-se a direito, mas também tinha qualquer coisa do batiscafo de Piccard. Não vi bem como eram as rodas. Sei apenas que eram extremamente móveis e travavam com rapidez¹¹.

Esta imagem concentrada carrega uma série de antíteses ou tensões entre o passado e o presente, a referência erudita e a prosaica, a paisagem natural e a urbana, a mitologia e a técnica. A personificação da máquina no retrato caricatural de um tanque / caminhão / Polifemo remete à lógica da metamorfose, ao metaforismo alegórico, mas sobretudo ao arquétipo do monstro recorrente no maneirismo, tema estudado por Gustav Hocke em seu livro *Maneirismo: o mundo como labirinto*:

Os monstros eram desarmonias possantes e tumultuadores discordantes que, por volta de 1600, se destacavam no teatro, como, por exemplo, no *King Lear*, de Shakespeare. (...) O elemento paranóico do Maneirismo de todos os tempos procura no monstro e no monstruoso uma ‘encarnação’ demasiadamente grande da deformação. Encontra-se aqui a influência de algumas narrações fantásticas de lendas hindus, da literatura hebraica e de suas descrições sobre os demônios e ainda os livros infantis. (...) O monstro é encarado como a antítese do ‘bom gosto’, criação da natureza mágica rapidez¹².

O tema do monstro – seja uma estranha divindade invocada por um feiticeiro, seja um autômato criado pelo homem – será recorrente também no *Auto do possesso* de Haroldo de Campos, como acontece, por exemplo, no poema *Vinha estéril*, onde

¹¹ Idem, p. 20.

¹² HOCKE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp 145-46.

encontramos uma deusa híbrida, imaginada a partir de elementos florais e minerais (“a grande deusa vegetal de lábios de ametista”), de feitiço barroquista ou surrealizante. As afinidades literárias e teóricas entre os autores de *Galáxias* e das *Tisanas* ocorrem não apenas nos planos temático e simbólico, como registramos brevemente aqui, mas também na concepção estrutural das obras (que pode ser analisada à luz do conceito de obra aberta de Umberto Eco) e nas experiências no terreno da visualidade – ambos os autores são protagonistas do movimento internacional da Poesia Concreta, sendo que a autora portuguesa realizou a aproximação crítica e teórica entre a vanguarda concretista e a herança visual do barroco português, que ela recolocou em circulação nos estudos acadêmicos e na veia sanguínea da poesia inventiva portuguesa.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso: *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *A reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *Transcrição* (org.: Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega). São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- _____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1989.
- _____. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HATHERLY, Ana. *Interfaces do olhar*. Lisboa: Roma Editora, 2004.
- _____. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera, 2001.
- _____. *O ladrão cristalino*. Lisboa: Editorial Cosmos, 1997 (Prémio de Ensaio APE/TEelecom).
- _____. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. *A experiência do prodígio — bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

_____. *PO.EX — Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (com E. M. de Melo e Castro). Lisboa: Moraes Editores, 1981.

_____. *Mapas da imaginação e da memória*. Lisboa: Moraes Editores, 1973.

HERÓDOTO. *História*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou a loucura de Elbehnon*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou Pintura e poesia*. São Paulo: Edusp, 2002.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERLONGHER, Nestor. *Caribe transplatino: poesia neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: ed. Vega, 1989.

_____. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

O que não aprendi com Humpty Dumpty: sobre a primeira tradução para a língua portuguesa de *Euclides e seus rivais modernos*, de Lewis Carroll

What I didn't learn from Humpty Dumpty: on the first translation into Portuguese of Euclid and his modern rivals, by Lewis Carroll

Rafael Montoito¹

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense

“‘Quando eu uso uma palavra’, disse Humpty Dumpty num tom bastante desdenhoso, ‘ela significa exatamente o que eu quero que signifique: nem mais nem menos.’”

(CARROLL, 2002, p. 204).

Quando, em 2006, comecei meu mestrado na área de Educação Matemática, tal qual Alice caí numa toca desconhecida – e o que havia do outro lado era surpreendente e fascinante.

Uso a mesma alegoria criada por Lewis Carroll no começo de *Alice no país das maravilhas* para descrever meu encontro com ele: à época, eu havia escolhido a história de Alice por acaso, e minha proposta era criar, a partir de suas passagens, sequências didáticas que favorecessem a aprendizagem de matemática, via literatura e imaginário. Nem imaginava que Carroll tinha sido – vou chamá-lo assim por *associação*, não por *exatidão* do termo – professor de matemática, com várias publicações acadêmicas sobre tópicos matemáticos, as quais são não-literárias ou simbióticas (misturando linguagem narrativa e conteúdos matemáticos). A imersão na sua biografia (COHEN, 1998) e o estudo de suas produções foram os elementos basilares das análises que fiz (MONTTOITO, 2011) e o começo de uma amizade acadêmica que dura até hoje.

Entretanto, dado a ligeireza com que o tempo voa quando somos mestrados, só consegui citar brevemente, na dissertação, uma das suas obras que muito me intrigava e que, até então, não tinha tradução em português: *Euclid and his modern rivals* que, anos depois, no doutorado, traduzi como sendo *Euclides e seus rivais modernos*.

¹ Doutor em Educação para a Ciência (UNESP – Bauru), Pós-doutor pelo Department of English Literature (University of Birmingham, Inglaterra). Professor na Coordenadoria de Matemática e no Programa de Pós-graduação em Educação no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul). E-mail: xmontoito@gmail.com

É esta experiência de tradução que será narrada neste artigo, em três partes, cujo objetivo secundário é apresentar esta obra a demais leitores carrollianos, estudiosos de literatura e, de modo mais pontual, professores de matemática, haja vista que o tema central dela é a Geometria Euclidiana.

Num primeiro momento, considerando que minha formação inicial é licenciatura em Matemática, ao me predispor a incorporar uma tradução completa aos demais capítulos da tese, foi preciso que eu estudasse teorias da tradução. A primeira parte do artigo, portanto, comenta a apropriação teórica da qual me vali para compor a obra em língua portuguesa e como isso direcionou algumas das minhas escolhas.

Na segunda parte deste artigo, faço uma apresentação breve de *Euclides e seus rivais modernos* (estrutura e conteúdo) e, na seção seguinte, comento três tipos de escolhas que os estudos da parte um me possibilitaram fazer.

A epígrafe da introdução é uma fala de Humpty Dumpty, personagem de *Através do espelho e o que Alice encontrou lá* que, pelo modo como brinca com o significado das palavras, é comumente interpretado como suporte para os estudos wittgensteinianos, em virtude do seu diálogo sobre o que as palavras significam² (SHIBLES, 1969). Se, para traduzir, tal qual ele sugere, eu pudesse ter usado, a esmo, uma palavra para “significar exatamente o que quisesse”, teria feito *Euclid and his modern rivals* chegar rápida e facilmente a *Euclides e seus rivais modernos*.

Porém, se, por um lado, “de fato, há milênios, *as pessoas traduzem*” (ECO, 2007, p. 19), isto não quer dizer que a tarefa possa ser feita de forma mecânica ou seguindo regras bem estipuladas: à velha pendência entre o que seria arte e o que seria técnica, na tradução, dá-se atualmente a seguinte resposta: “em alguns casos a tradução tem muito de arte, ligada à inspiração etc..., mas até mesmo nesses casos tem muito de técnica, mais afeita ao trabalho aplicado” (CAMPOS, 2004, p. 25). Com isso, percebi que a tradução é considerada “uma zona de fronteira, pois ao mesmo tempo em que é um trabalho técnico, de manipulação da linguagem, é também uma arte, um artesanato, já que o tradutor de literatura não deixa de ser escritor” (BRITTO, 2007, p. 90), uma vez que não pode se limitar “em contar uma história, em passar uma informação, mas [espera-se] que seja capaz de despertar no leitor o prazer estético” (LARANJEIRA, 2007, p. 120).

² No livro *Wittgenstein, Linguagem e Filosofia*, Warren Shibles publicou ensaios que abordam o estilo e a maneira de filosofar de Wittgenstein, a semelhança entre o seu método e o da poesia como esforço de compreensão, a questão dos limites da linguagem nas aventuras de Alice etc.

O que se segue são as aventuras de um professor de matemática no país da tradução.

1. Estudos sobre tradução: marcas históricas e conceitos

O primeiro movimento de pesquisa que fiz foi procurar traços da origem da necessidade humana, que posteriormente virou prática, de traduzir. Segundo Campos (2004), a lenda bíblica da torre de Babel é um referencial – e, talvez, também uma metáfora – culturalmente aceito para esta atividade.

De acordo com Rodrigues (2000), seria possível traçar um panorama historiográfico do ato de traduzir seguindo um percurso que teria se iniciado com Horácio e Cícero, no século I a.C. Todavia, Campos (2004) contradiz esta datação e afirma que é praticamente impossível determinar quando a primeira tradução foi feita, entre quais línguas foi feita, e quais são todas as modificações que o tempo infringiu sobre o ato de traduzir: há registros de escribas especializados, que escreviam em diversas línguas, entre os babilônicos, os assírios e os hititas, e que no Antigo Império Egípcio (2778-2160 a.C.) havia o cargo público de “intéprete-chefe”. Além disso, foram encontrados glossários bilíngues ou plurilíngues em tabuletas de terracota que são registros desta atividade na Ásia Menor (CAMPOS, 2004). Estas fontes históricas possibilitam pensar que primeiro houve o ato de traduzir, gerado pela necessidade das comunidades, para só após ele ser conceituado e sistematizado. A tradução foi, por muito tempo,

uma prática que não fazia distinção entre estilos de textos e seus autores: traduzia-se aquilo que, segundo o tradutor ou quem encomendava o trabalho, continha informações importantes que deveriam ser conhecidas por aqueles que não entendiam o idioma do texto original (MONTITO, 2013, p. 285).

Uma historiografia do ato de traduzir, ainda que breve, não pode omitir alguns acontecimentos importantes, os quais foram ajudando a moldar esta tarefa até o modo como é conhecida atualmente. Posso citar, como exemplos, a primeira determinação legal de tradução de que se tem conhecimento, que ocorreu no ano 146, em Roma, quando o Senado romano mandou traduzir o tratado de agricultura do cartaginês Magão; a invenção da prensa de tipos móveis, por Gutenberg, em 1440, que facilitou

sobremaneira o trabalho que antes era feito à mão pelos copistas; e o surgimento, em 1550, do primeiro *Dicionário de Oito Línguas*³ (CAMPOS, 2004).

Tendo adentrado neste átrio do país da tradução, como um tradutor iniciante meu próximo interesse era desvendar, se é que havia, o conceito de tradução: descobri que o verbo traduzir tem origem na palavra latina *traducere*, cuja ideia mais aproximada é a de atravessar uma ponte, sendo o tradutor aquele que ajuda a conduzir alguém de um lado para o outro. Pela leitura de Catford (cf. RODRIGUES, 2000) percebi que, embora a relação entre as línguas possa ser bidirecional (ainda que nem sempre simétrica)⁴, a tradução é sempre um processo unidirecional realizado entre o que ele chama de “língua-fonte” e “língua-alvo”⁵.

A alegoria de, figurativamente, auxiliar alguém a atravessar uma ponte me agradava; contudo, esta travessia não poderia ser feita de qualquer modo: uma vez que a bela e sensível definição da psicóloga norte-americana Keith Bosley, para quem a tradução é uma língua fazendo amor com a outra, não me dava instrumentos “técnicos” para realizar esta tarefa, fixei-me, dentre outras (tentativas de) definições que li, à de Catford (cf. CAMPOS, 2004), para quem a tradução é a substituição de material textual de uma língua por material textual equivalente em outra. Por “material textual” entendem-se tantos os elementos de forma quanto os de conteúdo.

Entretanto, ao optar pela definição defendida por Catford, que a mim parecia ser mais “operacional”, não consegui escapar da armadilha trazida pela concepção de “equivalência”: outros teóricos apontam a necessidade de não a entender como “uma concepção vaga de equivalência como igualdade de valores, provavelmente derivada da etimologia do termo e de seu uso em matemática” (RODRIGUES, 2000, p. 97). A equivalência pressuporia um *igual*, um *de mesmo valor*, um *substituto perfeito*, todos eles quimeras no país da tradução.

A flexibilização do processo – mas não dos cuidados teóricos e do compromisso que um tradutor assume para si – aparece nas palavras de Eco (2007), para quem o tradutor parte em “condições de nítida desvantagem” (ECO, 2007, p. 107) com a missão

³ Segundo Campos (2004), este dicionário continha verbetes em grego, latim, flamengo, francês, espanhol, italiano e alemão.

⁴ Uma relação é bidirecional quando há uma palavra que possui correspondente em outro idioma, expressando “exatamente” a mesma ideia; no entanto, esta relação nem sempre é simétrica (tome, por exemplo, a palavra *casa* que, em inglês, pode ser traduzida por *house* ou *home*, dependendo do contexto). A tradução, entretanto, é um processo unidirecional, pois visa “conduzir” o leitor de um idioma para outro.

⁵ Segundo Campos (2004), a língua-fonte também pode ser chamada de “língua de origem” ou “língua de partida” e, a língua-alvo, de “língua-meta”, “língua-termo” ou “língua de chegada”.

não de dizer *a mesma coisa* em outra língua, senão dizer *quase a mesma coisa*. Adotar esta ideia não resolveu os problemas que enfrentei ao fazer a tradução, mas criou, ao menos para mim, um ambiente mais sincero de trabalho.

Mesmo sabendo que nunca se diz a mesma coisa, se pode dizer *quase a mesma coisa*. A essa altura, o problema já não é tanto a ideia de *mesma coisa*, nem a da própria *coisa*, mas a ideia desse *quase*. Quanto deve ser elástico esse *quase*? (ECO, 2007, p. 10).

Um dos elementos que caracteriza este *quase* é quando as línguas envolvidas são de troncos linguísticos diferentes, como neste caso, que considerava uma tradução do inglês, uma língua anglo-germânica, para o português, uma neolatina⁶; outro, a diferença entre as culturas dos falantes naturais de uma língua e a dos falantes naturais da outra. Tomados estes dois pontos, o desafio era grande para um tradutor não profissional, pois não bastava somente dar conta do texto escrito em inglês, era preciso captar as referências à época de Carroll, às suas vivências e às suas demais obras e trazê-las para o leitor brasileiro. Estes pontos por muitas vezes “extrapolaram” o texto e tiveram que virar nota de rodapé.

Ao dar-me conta que sentia a necessidade de enxertar enunciados à obra, passei a me questionar se o que me dispunha a fazer seria adaptação, ao invés de uma tradução. O estudo deste novo conceito levou-me a Amorim (2005), que comenta a ideia equivocada, porém muitas vezes difundida, que a adaptação de uma obra resulta no empobrecimento ou simplificação dos textos originais; para ela há “uma separação nítida ente os dois processos: a tradução buscaria reproduzir a forma e o conteúdo do original, ao passo que a adaptação promoveria algum tipo de modificação” (AMORIM, 2005, p. 12).

Contudo, o que poderia ser dito quando as modificações feitas são pontuais e não atingem toda a obra (do tipo, por exemplo, que apresenta *Os Miseráveis*, de Victor Hugo numa versão para jovens iniciantes, com poucas centenas de páginas; ou uma edição em quadrinhos de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis)? São traduções ou adaptações? Antes de formar minha opinião, debrucei-me sobre algumas obras de Carroll já traduzidas para a língua portuguesa.

⁶ Quando as duas línguas envolvidas na tradução são próximas uma da outra, pelo fato de pertencerem à mesma família linguística (como o português e o espanhol, por exemplo), a tradução é dita “literal”, pois pode ser feita quase que palavra por palavra.

Há uma tradução de *Alice no país das maravilhas*, realizada por Ana Maria Machado⁷, na qual as canções e poemas recitados, que na obra original faziam referência à época e à sociedade de Carroll, foram substituídos por canções e poemas da cultura brasileira, pois a tradutora entendeu que o autor desejava, com aquelas passagens, adentrar a memória dos leitores e brindá-los com as referências da sua cultura. Vi, aqui, algumas adaptações “dentro” da tradução, e percebi a relevância desta escolha, da qual acabei fazendo uso para alguns ditados pulares que aparecem em *Euclides e seus rivais modernos*.

Outra obra carrolliana na qual percebi adaptações na atividade tradutória é *A caça ao turpente*, tradução de *The hunting of the snark*, feita nos anos oitenta por Alvaro A. Antunes. Esta não é a única edição em língua portuguesa deste longo poema, mas percebi que ela tem uma particularidade que as demais traduções não preservaram – e que me chamou muito a atenção porque, consciente ou inconscientemente, Antunes (1894) conseguiu manter uma característica matemática da obra que foi perdida nas outras edições: refiro-me à teoria dos conjuntos e leis de formação das funções, ideias depreendidas de uma análise feita a partir de um olhar matemático por Montoito (2019), que discute por que todos os personagens têm nomes começados pela mesma letra (*B*, no original; *C*, na tradução de Antunes). Entretanto, se Antunes (1984) conseguiu manter a matemática intrínseca à narrativa, suas escolhas deram ascensão ou descensão social a alguns personagens: *Banker* (Banqueiro) virou *Caixa* e perdeu status; *Barrister* (Advogado) virou *Conselheiro*, como se pudesse apenas desenvolver esta atividade profissional.

Diria, então, que Ana Maria Machado e Álvaro A. Antunes fizeram tradução ou adaptação? Ou que adaptaram alguns elementos “dentro” das traduções que construíram? Seria uma solução teórica fácil assumir que em toda tradução há adaptações, ou isso seria reducionista e simplista? Voltava sempre ao meu questionamento: como “atravessar a ponte” com segurança, conduzindo alguém, sem ter prática e amplo conhecimento nestas travessias?

Se Carroll ainda fosse vivo, talvez me respondesse as perguntas anteriores com uma palavra-mala: *tradaptação*⁸.

⁷ CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Ana Maria Machado. São Paulo: Ática, 1997.

⁸ Para um leitor não acostumado com a literatura carrolliana, destaco que *palavras-valise* ou *palavras-mala* são palavras criadas por Carroll com a junção de duas ou mais palavras que, ao amalgamarem

O termo *tradaptação* foi cunhado por Gambier⁹ (cf. AMORIM, 2005) para explicitar que toda tradução é, em um certo sentido, adaptação.

A outra obra, derivada da original, passa a existir num espaço de relações entre as línguas e as culturas envolvidas cujos limites entre o transgredir e o não transgredir, entre o traduzir e o adaptar, não são fácil e perfeitamente determináveis (MONTITO, 2013, p. 295).

Com este conceito, assumi para mim, no fazer da pesquisa – e, conseqüentemente, para o leitor de *Euclides e seus rivais modernos* – que estava abandonando a ingênua ideia de realizar uma tradução fiel, até porque qualquer tradução, posta ao lado do original, “é apenas uma tentativa de recriação dele. E sempre cabem outras tentativas. Pode-se dizer que, de um mesmo texto, poderão existir tantas traduções aceitáveis quantos forem os objetivos a que ele puder servir” (CAMPOS, 2004, p. 12), o que vai ao encontro do que expõe Benjamin (2011), quando esse sublinha que a obra original é a única que tem vida longa; suas traduções não passam de “pervivências”, isto é, uma continuação da vida da própria obra, a qual pode, a qualquer momento, ser substituída por outras traduções.

A partir da compreensão do conceito de *tradaptação* e da sua inserção no fazer da minha pesquisa, passei a referir-me assim à produção escrita que estava realizando; e isso fez, de mim, um tradaptador: são estes os termos – que sustentaram pela teoria o meu fazer prático – que passo a usar a partir de agora para fazer referência à obra em língua portuguesa e à minha atividade enquanto aquele que a constituiu.

Neste processo de *tradaptação* – renunciando, como disse Ricœur (2011), ao ideal da tradução perfeita –, aceitando que, mesmo sem querer, acabaria contaminando com minha subjetividade e escolhas o texto original, tentei, durante todo trabalho, fugir dos quatro erros da tradução, apontados por Barbosa (2007).

O primeiro tipo de erro diz respeito à língua: apesar de não ser formado em letras, dediquei-me sobremaneira aos cuidados gramaticais, de sintaxe e de vocabulário, numa abordagem cuidadosa e respeitosa à língua inglesa, não me omitindo de pedir

significados, criam um significado novo. No campo da lógica simbólica, Montoito (2019a) mostra que elas são criadas pelo operador lógico da conjunção.

⁹ Vale ressaltar que o termo *tradaptação* foi importado do teatro para a literatura. Ele é associado ao canadense Michel Garneau, músico, escritor, diretor e professor de teatro cujas peças foram montadas em vários países. Para entender melhor como o termo *tradaptação* passou dos palcos à literatura, indica-se a leitura do artigo *Adaptation: une ambiguïté à interroger*, de Yves Gambier, publicado na revista *Meta*, volume 37, número 3 (Montreal, 1992).

auxílio a um amigo, tradutor profissional¹⁰, quando me deparava com expressões incomuns; as mudanças gramaticais feitas foram opções adotadas para favorecer a leitura na língua receptora (como, por exemplo, como modificar a ordem das palavras numa frase, trocar verbos por substantivos ou vice-versa, transformar algumas frases interrogativas em afirmativas¹¹ etc).

O segundo tipo de erro é relativo ao sentido do texto: é preciso ter em mente que o texto original foi escrito visando determinado público-alvo e que, por isso, usava expressões conhecidas destes falantes e fazia referências a algumas de suas experiências culturais¹². Como não podia me fiar que os leitores da tradução compreenderiam tais sutilezas – o que dependeria de suas vivências pessoais e do seu conhecimento da língua inglesa –, para preservar o sentido do texto original, foi imprescindível acrescentar as notas de rodapé.

O terceiro tipo de erro refere-se ao estilo do texto: no caso de *Euclides e seus Rivais Modernos*, cuidei para manter o *nonsense*¹³ dos textos carrollianos, o qual tem como uma das suas características o uso de termos “comuns” que parecem deslocados da ideia central do texto (Carroll utiliza palavras não-matemáticas como “pulga”, “pera”, “flauta” etc em meio a argumentações matemáticas que fazem uso de ideias e conceitos matemáticos bastante rígidos); ainda, tendo em vista que os diálogos são proferidos por personagens acadêmicos e intelectuais, optei por um vocabulário mais formal, inclusive com o uso de mesóclise, que inexistente na língua inglesa.

O quarto e último tipo de erro está relacionado à finalidade do texto: *Euclides e seus Rivais Modernos* é um livro sobre matemática, e sua tradução não considerou a possibilidade de apresentá-lo de modo mais palatável para o público em geral. Embora, no prefácio, Carroll tenha justificado porque escreveu sobre geometria como uma peça de teatro e fazendo uso de humor, não constatei ao longo da obra alguma preocupação sua em fazer seu livro chegar ao leitor comum, não acadêmico. Não há, também,

¹⁰ Como na tradução das expressões *tay-tay* e *coffee-tay*. Carroll faz uma “brincadeira” com a maneira como os não-ingleses falantes da língua inglesa pronunciam o idioma – neste caso, a brincadeira é com a pronúncia dos irlandeses. *Tay-tay* refere-se a *tea-tea* (chá-chá) e *coffee-tay* refere-se a *coffee-tea*, uma forma que os irlandeses antigos utilizavam para se referirem ao café, chamando-o de “chá de café”.

¹¹ Um exemplo deste interessante caso: a frase original “In this particular case I think you will allow that I had good reason for not adopting the method of superposition?” (Ato I, Cena II, § 6) teve seu sentido bem preservado ao ser reescrita na frase afirmativa: “Neste caso, em particular, acho que você admitirá que tive boas razões para não adotar o método da superposição”.

¹² Uma destas situações acontece, por exemplo, quando Carroll usa um termo do jogo de críquete para referir-se à nota zero. Este jogo, bastante conhecido dos ingleses, praticamente inexistente no Brasil.

¹³ No senso comum, o termo *nonsense* parece ter ganhado uma conotação de *sem sentido* enquanto, na verdade, as narrativas que podem ser assim classificadas têm, sim, sentido, o qual muitas vezes é alicerçado na lógica matemática e na escolha e manipulação cuidadosa das palavras.

registros em seus diários que indiquem uma preocupação com isso (CARROLL, 1953) e, sendo assim, todas as análises, definições, demonstrações e críticas aparecem integralmente na adaptação na íntegra.

Há muitos livros, contos e poemas¹⁴ de Carroll que são narrativas nas quais, em alguns capítulos, diálogos ou ações dos personagens, é possível identificar *partes* que contêm conteúdos matemáticos ou que podem ser interpretadas sob um viés que traz a matemática à cena; outras publicações tratam exclusivamente de conteúdos matemáticos, sem a roupagem literária¹⁵; há ainda um método totalmente diferenciado para o ensino da lógica matemática, o chamado *The game of logica*, no qual as conclusões são obtidas pela combinação de peças que, num tabuleiro, representam cada premissa. Por sua vez, *Euclides e seus rivais modernos* é um livro *inteiro* sobre geometria, mas com roupagem literária ou, mais especificamente, na forma de uma peça de teatro (MONTOTO, 2013, p. 290).

Sentia como importante, para minha pesquisa, não ignorar que *Euclides e seus rivais modernos* era uma obra literária, porquanto há também diferentes opiniões sobre o que vem a ser uma tradução de literatura e uma tradução técnica.

Acredita-se que a tradução de literatura depende exclusivamente do conhecimento das duas línguas em jogo, porque literatura não é saber especializado (todos acham isso, menos o próprio tradutor, é claro). Ao contrário do que ocorre na tradução técnica – nesta todos acham que só traduz bem quem conhece o assunto, quem domina a sua terminologia –, não se costuma achar que para traduzir bem literatura seja preciso “conhecer bem o assunto” (como, por exemplo, conhecer literatura, gostar de literatura, ler literatura, escrever literariamente, conhecer bem o autor traduzido), mesmo porque literatura “não tem terminologia especializada” (BENEDETTI, 2007, p. 19-20).

Considerando o desafio de elaborar uma adaptação literária – que é reconhecida como sendo, “por excelência, o reino do adjetivo, do verbo, da metáfora, das construções sintáticas transgressoras” (BENEDETTI, 2007, p. 22) –, sem contudo desprezar ou minimizar os aspectos matemáticos presentes na obra (definições, demonstrações e referências históricas), muni-me do que Eco (2007) chama de “informação enciclopédica”, que são informações externas ao texto que auxiliam o tradutor em seu fazer, o que possibilita suspeitar que a tarefa requer conhecimentos

¹⁴ Cito como exemplos os dois livros de Alice, *Algumas aventuras de Sílvia e Bruno, Uma história embrulhada* e *A caça ao turpente* (todos disponíveis com tradução para a língua portuguesa do Brasil).

¹⁵ Dentre outros exemplos possíveis, cito *Curiosa Mathematica, Part II: Pillow-Problems* e *Symbolic Logic, Part I and Part II*.

não somente do contexto linguístico (ECO, 2007, p. 36). Estas informações enciclopédicas busquei, por vezes, em minha memória ou em releituras, com relação às demais obras de Carroll que já havia estudado; em outros momentos, fui “rastreado” as referências que o texto carrolliano me fazia perceber (como as citações das peças de Shakespeare ou dos poemas de Juvenal¹⁶, por exemplo); ou, ainda, em livros de estudiosos sobre Carroll, sobre teorias da tradução, sobre o ensino de geometria e sobre a época vitoriana.

A adoção destes quatro grandes blocos teóricos para fundamentar a minha pesquisa gerou um movimento de *pesquisar-e-tradaptar*, mantendo as duas ações sempre interconectadas: precisava pesquisar *para* adaptar, sobretudo para entender as referências (teóricas, sociais, culturais, de *nonsense* etc) e manter os sentidos que talvez tivessem se esfumado com o passar do tempo; e precisava adaptar *a fim de* pesquisar, único modo de deixar a matemática emergir da obra, à medida que a ia conhecendo melhor, o que acabou direcionando os tópicos dos dois capítulos de análise que, na dissertação, acompanham a adaptação.

2. Euclides e seus rivais modernos: uma breve apresentação

O interesse que *Euclides e seus rivais modernos* havia despertado em mim por ocasião do mestrado, quando não tive tempo de lhe dedicar a merecida atenção e estudos, aumentou sobremaneira quando encontrei a citação a seguir:

Carroll foi um criador de difícil classificação. Não escreveu uma “grande obra”, no sentido de Shakespeare; nenhum “grande romance”, no sentido de Thomas Hardy¹⁷ ou Henry James¹⁸; sequer foi um “grande poeta”, no sentido tradicional, pois quando escreveu poemas “sérios” foi quase sempre enfadonho ou no máximo competente dentro dos padrões vitorianos (...). É difícil, pois, explicar como esse não grande escritor tem exercido um fascínio cada vez maior em outros criadores, em críticos, em filósofos, matemáticos e lógicos. Das obras de Carroll são os dois livros de Alice¹⁹, *Alice in Wonderland* e *Through the looking-glass*, que têm exercido maior fascínio para os comentadores, seguidos, em escala muito menor, pelo

¹⁶ Sabe-se pouco sobre a vida deste poeta e retórico romano, cujo nascimento se deu, provavelmente, entre os anos 50 ou 60 e, a morte, por volta de 127. Conhece-se melhor sua obra, de nome *Sátiras*, tomada muitas vezes como fonte histórica para o estudo dos comportamentos da sociedade romana.

¹⁷ Thomas Hardy (1840-1928), novelista e poeta inglês.

¹⁸ Henry James (1843-1916), escritor norte-americano que se naturalizou britânico um ano antes da sua morte.

¹⁹ Há diversas edições de *Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá* publicadas no Brasil, mas a que tive à mão durante minha pesquisa foi a edição comentada que contém ambas as histórias (editora Zahar, 2002).

poema *The hunting of the snark*²⁰. Numa escala ainda mais reduzida, nas citações e comentários, encontra-se o extenso romance *Sylvie e Bruno*²¹ (1ª parte, 1889; 2ª parte, 1893), simbiose de narrativa realista e de narrativa fantástica, em intercâmbio permanente. As outras obras de criação de Carroll, *Phantasmagoria and other Poems*²² (1869), *Rhyme? and Reason?*²³ (1883), *A tangled tale*²⁴ (1885) e outras menores, são citadas apenas ocasionalmente, por especialistas. Ainda mais restrito é o círculo de comentadores que se referem às suas obras de matemática e lógica, entre as quais *Euclid and his modern rivals* (1879), publicada com o seu nome real, C. L. Dodgson, e *Symbolic logic. Part I* (1896), publicado com o nome de L. Carroll. Entretanto, firma-se cada vez mais uma corrente de comentadores que consideram não ser possível um entendimento perfeito do sistema de referências carrolliano sem que se tenha uma noção aproximada, pelo menos, dos seus interesses na área científica, sobretudo na área das indagações lógicas²⁵ (LEITE, 1986, p. 47-48).

Sendo assim, além dos objetivos acadêmicos elencados na pesquisa, havia um objetivo pessoal elaborado como estudioso e leitor de Carroll: promover um alargamento do conhecimento de sua obra no Brasil por meio de uma edição de *Euclides e seus rivais modernos* em língua portuguesa.

Antes de comentar as escolhas que fiz, embasadas nas teorias da tradução que estudei, apresentarei o livro de forma breve.

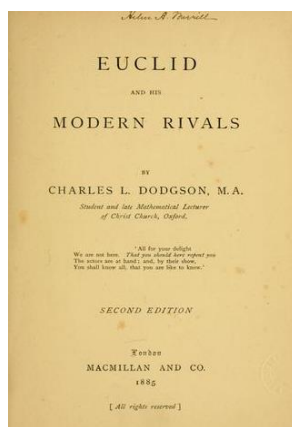


Figura 1 – Frontispício de *Euclides e seus rivais modernos* (1885), a qual serviu de referência para a elaboração da adaptação elaborada da segunda edição. Fonte: https://openlibrary.org/books/OL23416598M/Euclid_and_his_modern_rivals

²⁰ Há diversas edições disponíveis em língua portuguesa, dentre elas *A Caça ao Turpente* (Interior Edições, 1984), que foi a que utilizei durante minha pesquisa.

²¹ Há uma edição disponível em língua portuguesa, porém apresenta apenas alguns dos capítulos, os quais foram selecionados pelo tradutor: *Algumas Aventuras de Sílvia e Bruno* (Iluminuras, em 1997).

²² Apenas recentemente foi publicada uma edição, em língua portuguesa, de nome *Fantasmagória e outros poemas* (Porto da Lenha, 2019); desconheço que haja outras mais antigas.

²³ Desconheço edições em língua portuguesa de *Rhyme? and Reason?* e de *Symbolic Logic, Part I*, as quais tive que consultar em suas versões originais, disponíveis on-line.

²⁴ Há uma edição disponível em língua portuguesa: *Uma História Embrulhada* (Papyrus, 1992).

²⁵ As obras citadas nas notas de 16 a 20 foram as que li e consultei diversas vezes e que me ajudaram, conforme diz Eco (2017), a construir um rol de “informações enciclopédicas” sobre o autor e sua obra.

Neste frontispício, lê-se que o autor da obra é Charles L. Dodgson, “estudante e, posteriormente, professor da Christ Church, Oxford”. Não é um livro assinado por Lewis Carroll, cujo pseudônimo à época já era bastante conhecido, sobretudo pelas aventuras de Alice, o que permite inferir que ele queria, tanto quanto possível, que esta sua obra fosse entendida como “séria”, acadêmica, e não um livro infantil²⁶.

Euclides e seus rivais modernos foi escrito na forma de uma peça de teatro em quatro atos. Não é o único texto carrolliano que tem este formato, mas indubitavelmente é o mais longo²⁷, apesar de a narrativa ocupar o espaço de uma noite: toda história transcorre dentro do sonho²⁸ de um professor de geometria, que dormiu fatigado sobre uma pilha de exames que estava corrigindo. Em seu sonho, primeiramente ele é interpelado pelo fantasma do grego Euclides, responsável pela sistematização dos conhecimentos matemáticos gregos numa obra que ficou conhecida como *Elementos*²⁹, a qual foi, por séculos, a representação máxima do método dedutivo e o único manual didático³⁰ para o ensino da geometria euclidiana³¹ (GASCA, 2007).

O professor, que se chama Minos, está insatisfeito pelo modo como alguns alunos, ao utilizarem outros manuais didáticos que não o de Euclides, demonstram,

²⁶ Sobre uma discussão mais pormenorizada acerca do uso que Carroll fazia do seu nome de batismo ou pseudônimo para assinar suas obras, sugiro a leitura da tese de Montoito (2013).

²⁷ Carroll tinha uma relação de muita proximidade com o teatro, conforme relata Foulkes (2005). Sobre como esta relação é determinante para a elaboração de *Euclides e seus rivais modernos*, sugiro a leitura do artigo de Montoito (2017).

²⁸ O sonho é um elemento narrativo importante e bastante recorrente no *nonsense*, pois “o sonho é verdadeiramente o produto, a criação (no sentido subjetivo ou objetivo) de um universo pessoal que tem sentido somente para quem o criou. (...) Deste modo, aquele que sonha projeta em seu sonho as ideias que estão no fundo de sua consciência, as hipóteses que ele constrói a partir de premissas fantasiosas e segundo um mundo de raciocínio que não é aquele do mundo desperto; é quase inevitável que o resultado destas elocubrações pareça, às vezes, demência àqueles que vêm a conhecê-lo” (GATTEGNO, 1990, p. 91, tradução minha).

²⁹ Gasca (2007) adverte que Euclides não foi, de fato, autor desta obra, no sentido que hoje se compreende o papel de um autor; o que ele fez foi sistematizar o conhecimento matemático que as civilizações anteriores e os gregos já conheciam, organizando-o para o uso das próximas gerações, de modo que *Elementos* se tornou uma das obras mais importantes da Matemática, tendo sido traduzida em vários idiomas. Com o passar dos anos, estabeleceu-se um tipo de metonímia a partir da qual *Euclides* representa *Elementos* e considere esta característica na escrita deste artigo.

³⁰ Obviamente, a ideia que se tem hoje de um livro ou manual didático não é a mesma daquela época. Aqui me refiro às obras que serviam como base para o estudo dos conteúdos, que viriam a configurar os livros didáticos conforme hoje os conhecemos: *Elementos*, na Europa da Idade Média, era referência para quem queria estudar matemática; além disso, era lido na Sorbonne desde seus primeiros anos, e em Oxford, a partir do século XV; a Companhia de Jesus, fundada em 1534, adotou em 1552 a obra de Euclides para o ensino de matemática em todos os seus *collèges* (SCHUBRING, 2003).

³¹ A geometria euclidiana, plana ou tridimensional, é aquela cujos entes são construídos baseados nos postulados de Euclides, sendo o quinto postulado aquele que enuncia sobre a unicidade da existência de uma paralela à reta dada (*dada uma reta qualquer e um ponto fora dela, só é possível passar por este ponto apenas uma reta paralela à reta dada*). As geometrias não-euclidianas clássicas já estavam em discussão na época de Carroll (a geometria hiperbólica nega a unicidade da paralela e a geometria elíptica nega a existência da paralela), mas parece não haver nenhum registro de que ele as tenha conhecido ou considerado válidas.

matematicamente, os teoremas que havia na prova. Para Minos³², estas demonstrações têm falhas de definição ou de encadeamento, o que não ocorreria se seus estudantes se ativessem ao manual grego. Euclides, que não deseja advogar em favor da própria obra, chama outro fantasma, de nome Niemand³³, que representará todos os autores dos demais livros e tentará convencer o professor de que o manual grego é ultrapassado.

A ideia central da obra de Carroll, portanto, é pôr em descrédito novos livros que surgiam para o ensino de geometria, os quais são representantes da época de transformações pelas quais o período vitoriano passava: numa sociedade arrebatada pela Grande Exposição³⁴ e pela máxima expressão da modernidade na construção da malha ferroviária (FLORES; VASCONCELOS, 2000), o manual grego não era “moderno o suficiente”.

Elaborar e escolher um manual substituto não foi tarefa fácil, depois de mais de dois mil anos de reinado absoluto de Euclides, mas a França já escolhera seu novo representante: *Éléments de Géométrie*, de Legendre. Na Inglaterra de Carroll, apareceram diversos manuais que se propunham a substituir *Elementos* sendo que, na segunda metade do século XIX, havia nada menos que 73 publicações distintas para o ensino da geometria (PRICE, 1994), dentre as quais um manual elaborado pela AIGT (*Association for the Improvement of Geometrical Teaching*)³⁵, associação que surgiu em 1871 e que, entre suas pautas, “se mostrou particularmente preocupada com a proliferação dos livros-texto e com a imparcialidade dos exames: como avaliar com justiça a explicação ou numeração das proposições se o candidato tivesse estudado por outros sistemas e livros?” (MONTTOITO, 2013, p. 385).

Neste cenário de mudanças no ensino de geometria (MONTTOITO; GARNICA 2015), Carroll era um euclidiano convicto, o que atesta também outras quatorze publicações que fez sobre geometria, entre 1860 e 1888, dentre as quais estão A

³² Minos é um dos três juízes infernais, que atua sob o poder de Hades, julgando as almas que chegam ao Inferno. Assim parece Carroll sugerir que o trabalho que o professor terá ao avaliar os livros dos “autores rivais” de Euclides é uma tarefa infernal, seja pela quantidade de trabalho ou por seus conteúdos indesejáveis.

³³ *Ninguém*, em alemão. Esta não é a primeira vez que Carroll utiliza “Ninguém” como personagem, atribuindo-lhe ações humanas baseadas no jogo de linguagem com frases do tipo “Ninguém sabe de nada”, “Ninguém veio”, “Ninguém viu” etc. O mesmo recurso pode ser observado nos livros *Alice no país das maravilhas* (p. 117) e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá* (p. 214), ambos publicados pela Editora Zahar (2002) numa edição comentada.

³⁴ A Grande Exposição ocorreu em 1851, obra do príncipe Albert, esposo da rainha Vitória. Para sua execução, foi construído no Hyde Park um edifício que ficou conhecido como “Palácio de Cristal”, uma maravilha da engenharia “moderna”, feito numa armação de ferro e vidro. Tal exposição era um “hino à Ciência, hino ao Progresso, glorificação da Grã-Bretanha: eis o sentido profundo da manifestação, de uma natureza e um brilho sem precedentes” (CHASTENET, [s/d], p. 256).

³⁵ *Associação para a Melhoria do Ensino de Geometria*.

Syllabus of Plane Algebraical Geometry; Notes on the First Two Books of Euclid Designed for Candidates for Responions; Curiosa Mathematica – Part I: A New Theory of Parallels, que são tentativas de tornar os tópicos da obra de Euclides mais palatáveis para os alunos que precisavam estudar para os exames universitários.

No prefácio de *Euclides e seus rivais modernos*, Carroll deixa claro, baseado na sua experiência de aproximadamente vinte e cinco anos de ensino destes tópicos (CARROLL, 2015), por que acredita que o manual grego ainda é o melhor para o ensino de geometria e suas motivações para conceber sua obra como um texto para teatro:

O objetivo deste pequeno livro é o de provar, primeiro, que é essencial para o ensino ou para exames de Geometria Elementar utilizar apenas um livro texto; segundo, que há fortes razões *a priori* para manter, em todas as suas características principais, e especialmente em sua sequência e ordenação das proposições e seu tratamento das paralelas, o manual de Euclides; e terceiro, que não foram ainda apresentadas razões suficientes para abandoná-lo em favor de nenhum dos manuais modernos que têm sido propostos como substitutos.

Este texto é apresentado numa forma dramática, em parte porque me pareceu ser esta uma forma melhor de expor alternadamente os argumentos dos dois lados da questão; em parte porque posso tomar a liberdade de elaborá-lo num estilo mais leve do que poderia fazer em um ensaio e, desta forma, deixá-lo um pouco menos tedioso e um pouco mais compreensível para leitores não habituados aos textos científicos (CARROLL, 2015, p. 47).

Fazendo uso de vários estilos de argumentações e citando outros autores, sem abrir mão do *nonsense* que é característica marcante em seus escritos, Carroll – sem dúvida fazendo de Minos seu álter ego – derrota os “rivais modernos” de Euclides: toda a construção literária está a serviço de mostrar as fragilidades dos livros de Legendre, Cooley, Cuthbertson, Henrici, Wilson, Pierce, Willock, Chauvenet, Loomis, Morell, Reynolds e Wright, além de um manual elaborado pela própria AIGT, e exaltar Euclides como sendo, ainda, o melhor manual para alunos iniciantes.

3. Algumas escolhas feitas na tradaptação

Como dito anteriormente, a tese foi elaborada num processo mútuo de *pesquisar-e-tradaptar*. Um destes movimentos foi responsável por uma mudança de direção, a qual foi fundamental para a pesquisa: em princípio, como não havia encontrado artigos ou estudos sobre esta obra de Carroll, incorri no erro de deixar-me guiar apenas pelo título: imaginei que “os rivais modernos” de Euclides eram os

matemáticos que sistematizaram e apresentaram, à comunidade acadêmica, as geometrias não-euclidianas; somente à medida que fui avançando na tradaptação é que percebi que a rivalidade discutida se atinha ao manual de Euclides, e não à sua geometria.

Dentre as escolhas que fiz, considerando o que havia aprendido nos meus estudos incipientes sobre tradução e tendo em vista a proposta central do livro de Carroll – a manutenção do manual euclidiano para o ensino de geometria para alunos iniciantes –, três serão aqui discutidas mais detalhadamente. Com isso, revisito minha tradaptação, num movimento pedagógico de repensar a própria prática, no sentido de que até hoje me vejo envolvido, em maior ou menor escala, em trabalhos de tradaptação das obras carrollianas que sigo estudando – e, portanto, sigo aprendendo a manipular estes conhecimentos no campo da Educação Matemática.

À medida que comento as “soluções” que adotei para realizar a travessia entre os extremos da ponte, apresento um pouco melhor, aos leitores e acadêmicos brasileiros, a edição em língua portuguesa, cuja capa aparece a seguir.

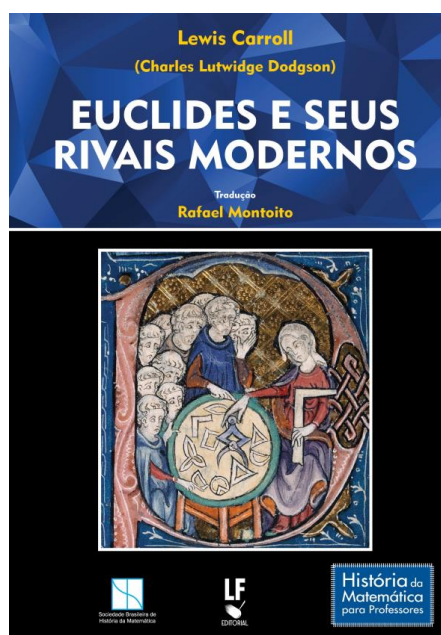


Figura 2 – Capa da primeira edição de *Euclides e seus rivais modernos* (2015) em língua portuguesa (Fonte: Fonte: material de divulgação da editora) .

Nesta seção, explico por que a palavra-valise tradaptação me parece ser a melhor representante para o resultado obtido e comento três soluções adotadas para sua elaboração: notas de rodapé, interlocução com outros autores e não-tradução.

* Notas de rodapé: foram incorporadas 278 notas de rodapé ao texto carrolliano, as quais se configuram como novos paratextos³⁶ (GÉNETE, 2009), com o intuito de explicar referências externas à obra, acontecimentos históricos, termos que apareciam em outros idiomas que não o inglês, referências culturais da época do autor, passos de demonstrações matemáticas, enunciados matemáticos e, até mesmo, quem eram os autores rivais.

Por exemplo: quando Carroll apresenta um deles, James Maurice Wilson (1836-1931), como sendo um *Senior Wrangler*, uma nota informa que esse era um título dado aos que obtiveram, com seus estudos, distinção em Matemática, num exame instituído por volta de 1725 que contava com questões de Matemática e Filosofia e servia para listar os melhores estudantes; ou, ainda, quando Carroll traz para a discussão o livro *The elementary geometry of the right line and circle*, “de W. A. Willock, D. D., membro do Trinity College, em Dublin, publicado em 1875” (CARROLL, 2015, p. 186), uma nota explica que D. D. é abreviatura de *Doctor of Divinity* (do latim *Divinitatis Doctor*), que é

um grau acadêmico avançado conferido, historicamente, aos licenciados para ensinar Teologia Cristã ou assuntos relativos à religião. Na Inglaterra, este título era considerado o mais alto doutorado, tradicionalmente conferido a estudantes religiosos, como é o caso de W. A. Willock (MONTTOITO, 2015, p. 186).

Sobre expressões não traduzidas, numa determinada parte do diálogo, Minos deseja retornar à discussão, pois seu interlocutor estava divagando e fugindo da argumentação. Minos o interpela, falando: “Revenons à nos moutons” (CARROLL, 2014, p. 200), cuja explicação se lê na nota de rodapé: “A expressão francesa ‘voltemos aos nossos carneiros’, originária da comédia *La farce du maître Pathelin* (século XV, autor desconhecido), popularizou-se, devido à peça, como ‘voltemos ao assunto’” (MONTTOITO, 2015, p. 205).

O excerto a seguir é outro exemplo de trecho que precisou de notas, pois a didascália da cena cita vários personagens que a integram.

³⁶ “O paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETE, 2009, p. 9); pode ser criado tanto pelo autor da obra (título, epígrafes, dedicatória, nome ou pseudônimo etc) quando por outros (prefácio, posfácio, notas de rodapé, apresentação etc) e pode estar no próprio livro (como os exemplos citados) ou fora dele (como críticas publicadas ou entrevistas dadas pelo autor da obra).

[Assim que ele profere o nome místico, o ar fica denso ao seu redor, e gradualmente cristaliza-se em formas vivas. Entra uma procissão fantasmagórica, agrupada em volta de um estandarte no qual, brasonado em letras de ouro, aparece o título “ASSOCIAÇÃO PARA A MELHORIA DAS COISAS EM GERAL”. No primeiro lugar da fila marcha NERO, carregando seu inacabado “Esquema para iluminar e aquecer Roma”; enquanto que entre a multidão que o segue podem ser vistos GUY FAWKES, Presidente da “Associação para Elevar a Posição dos Membros do Parlamento”, A MARQUESA DE BRINVILLERS, Inventora da “Aplicação para Mudar a Faculdade Digestiva”, e o REVERENDO F. GUSTRELL (o homem que derrubou a amoreira de Shakespeare), líder da “Associação para o Refinamento do Gosto Literário”. Depois disso entra, pelo outro lado, o cachorrinho de Sir Isaac Newton, “DIAMOND”, carregando em sua boca um rolo de manuscrito parcialmente queimado. Ele intencionalmente evita a procissão e o estandarte, e marcha sozinho, sereno e consciente de que, com uma só pata, concebeu e realizou seu excelente “Esquema para Levar Luz Intensa à Pesquisa de Matemática” sem o auxílio de qualquer Associação.] (CARROLL, 2015, p. 214-215).

As notas explicam que Guy Fawkes foi um soldado inglês católico que participou de uma conspiração, conhecida como Conspiração da Pólvora, cujo intuito era assassinar o rei protestante Jaime I; que a Marquesa de Brinvillers foi uma parisiense acusada de assassinatos em série; que atribui-se ao reverendo Frances Grustrell o corte de uma amoreira que Shakespeare havia plantado no jardim da casa onde nasceu; e que a biografia de Newton relata que, certo dia, seu cachorrinho pulou na mesa em que trabalhava e virou sobre seus papéis uma vela acesa, fazendo-o perder o equivalente a vinte anos de trabalho.

Apesar de Carroll não explicitar por que coloca estes personagens em cena, uma leitura interpretativa das notas revela que todos eles foram responsáveis por alguma catástrofe, o que penso bem representar o que Carroll supunha que o livro que estava sendo analisado faria com o sistema de ensino inglês.

* Interlocução com outros autores: ao chamar outros autores para a edição que estava organizando, assumo uma postura colaborativa no exercício da adaptação. Esta solução me pareceu a mais acertada a partir do momento que me dei conta da ampla quantidade de referências que Carroll fazia a escritos de outros autores: trechos de Horácio, Juvenal, John Milton, Charles Dickens, Percy Bysshe Shelley, Matthew Prior, George Gordon (Lord Byron), Robert Southey, William Wordsworth, John Selden, Samuel Taylor Coleridge e William Shakespeare são ressignificados por Carroll, em epígrafes ou na fala dos personagens, estabelecendo fortes laços entre a língua materna

e a linguagem matemática. Esta cornucópia de escritores me faz pensar que, tal como é o hábito da academia, Carroll cita autores conhecidos e respeitados para reforçar suas argumentações em defesa do manual de Euclides.

Um olhar sobre estes autores possibilita entrever o gosto literário de Carroll, que seguramente não teria escolhido, para citações, frases de autores a quem não apreciava. Não sei afirmar se Carroll leu Horácio e Juvenal em versão original, mas Cohen (1998) comenta que ele tinha bom conhecimento de latim e grego, e também ressalta que Dickens era um dos seus autores favoritos, de quem chegou a comprar a coleção inteira das obras para presentear a seus irmãos.

Praticamente todas as citações destes autores presentes na edição de *Euclides e seus rivais modernos* foram retiradas de edições publicadas em português respeitando, com isso, traduções já realizadas por profissionais conhecidos da área. No caso particular de Shakespeare, de quem Carroll reapropria onze falas, utilizei as traduções já conhecidas de Beatriz Viégas-Faria e Millôr Fernandes. Os trechos escolhidos, vistos no contexto dos diálogos shakespearianos, mostram Henrique V, Hamlet, Rei Lear e Próspero (de *A tempestade*) em momentos de batalhas pessoais pelo direito de serem reconhecidos como detentores de seus títulos e desejosos de manterem a tradição que herdavam. A partir desta observação, Montoito (2017) conjectura que as citações escolhidas por Carroll parecem vivificar seu desejo de deixar Euclides com o título de melhor manual para o ensino de geometria, e que fosse mantida a tradição que até então havia para o ensino de geometria.

Outra adição à edição em língua portuguesa foram as citações dos trechos do livro *Elementos*, de Euclides, que não consideraram os enunciados do livro que Carroll utilizava – a edição de Robert Potts, intitulada *The School Edition, Euclid's Elements of Geometry, the first six books, chiefly from the text of Dr. Simson, with Explanatory Notes*, era a melhor, segundo Carroll (WILSON, 2009). Escolhi utilizar a edição de *Elementos* traduzida pelo professor Irineu Bicudo, a qual se tornou referência para os estudiosos das áreas da matemática tanto pelo irretocável trabalho do professor quanto por ter sido, em todos estes séculos, a primeira tradução feita diretamente do grego para a língua portuguesa (EUCLIDES, 2009). Esta opção permitiu-me apresentar, ao leitor, todas as demonstrações e enunciados matemáticos seguramente desprovidos de erros e de interferências e adições feitas por tradutores que usaram, como base para edições em língua portuguesa, versões de *Elementos* que já tinham sido traduzidas do grego para o latim, para o francês ou para o inglês.

Ao propiciar, através da adaptação que construí, o contato do leitor com outros autores que não Carroll, tento satisfazer uma das características pela qual Calvino (2007) aponta determinado livro como sendo um clássico: o fato de conduzir o leitor a outros livros, despertando nesse o interesse por lê-los também.

* Não-tradução: a percepção de que manter trechos idênticos à obra original poderia ser parte da estratégia de adaptação surgiu a partir da leitura de um comentário de Eco (2007), quando considera como uma boa tradução *Guerra e Paz*, romance do russo Liev Tolstói, as edições que mantêm em francês alguns diálogos que assim aparecem. Em sua opinião, Tolstói não estava interessado que seus leitores originais, os russos, compreendessem o que os personagens falavam, mas, sim, que sentissem a atmosfera de dominação francesa e, por isso, “afirma que, às vezes, a não-tradução é parte importantíssima da tradução” (MONTTOITO, 2013, p. 302). Porém, não me furtei de explicar estas partes nas notas de rodapé: deste modo, sua permanência no idioma original aproximava o leitor da escrita de Carroll e minha adição cumpria a função de facilitar a interpretação do que fora lido.

Nesta diretriz mantive, por exemplo, expressões em latim, como quando Carroll se refere a algumas equivocadas demonstrações que seriam recebidas “com absoluto arrebatamento, sendo um *ignis fatuus* que os matemáticos têm perseguido do seu tempo até hoje” (CARROLL, 2015, p. 100). Em nota, explico que esta expressão latina alude ao fogo-fátuo, também conhecido como fogo de tolo, que “é uma luz azulada que pode ser avistada em cemitérios, pântanos, brejos etc, resultado da combustão do metano. No texto, *ignis fatuus* assume a ideia de ‘ilusão’” (MONTTOITO, 2015, p. 100), ou seja, Carroll põe em descrédito a demonstração apresentada pelo rival de Euclides.

Outra expressão que aparece e que mantive sem traduzir é *olla podrida*, que é um prato típico espanhol feito com carnes e legumes variados, um tipo de cozido em que os alimentos são bem misturados. É assim que Carroll se refere ao livro *Elementary geometry: congruent figures*, de Olaus Henrici, cujo conteúdo, segundo ele,

parece estar irremediavelmente misturado. A maioria dos axiomas e todos os teoremas estão sem numeração e, como não há índice, é óbvia a dificuldade de encontrá-los quando se deseja. Abra o livro em qualquer lugar e você se encontrará no meio de alguma conversa que, talvez, leve a um axioma. Então talvez surja uma definição. Aí vem um pouco mais de conversa que, depois de apelar à intuição ou à probabilidade, ou a alguma outra coisa estranha à Matemática Pura, gradualmente torna-se mais e mais lógica, e finalmente junta-se tudo numa prova – mas prova do quê? Ao leitor não se avisa *o que* está

para ser provado. De modo inesperado, ele segue com a correnteza, até que, como num acidente, ele chegue a um enunciado e se comprometa com um teorema completo. Este autor singular sempre deixa o enunciado para o *fin* da proposição (CARROLL, 2015, p. 142).

Há, ainda, o caso de expressões conhecidas pelos estudiosos de lógica simbólica – outra área da matemática para a qual Carroll contribuiu muito com seus escritos –, que foram mantidas tal qual aparecem, em latim, como *reductio ad absurdum*³⁷.

É importante ressaltar que estas escolhas feitas no processo de elaboração da edição em língua portuguesa não podem ser percebidas como categorias independentes, tanto que os elementos não-traduzidos no corpo do texto carrolliano aparecem explicados em notas de rodapé, às vezes estabelecendo interlocução com outros autores. Dito isso, assumo que não houve nenhum esforço ou preocupação minha em categorizar ações ou criar padrões que poderiam servir de “modelo” para tradutores não profissionais; o que trago neste artigo é a partilha de como um pesquisador alheio ao campo das teorias da tradução se apropriou, ainda que minimamente, de seus conceitos e processos e de como o que aprendi me auxiliou na tarefa de elaborar uma obra que, posta ao lado do livro de Carroll, possibilita perceber que ambas têm o mesmo DNA, pois não são identicamente iguais, embora possam ser consideradas clones uma do outra (NETTO, 2007).

A partir destas escolhas que possibilitaram-me elaborar a edição em língua portuguesa, julgo que o resultado final, publicado como livro em 2015, é uma adaptação, pois apresenta não apenas a tradução do que Carroll escreveu, mas também inserções que fiz que, em maior ou menor grau, mexeram com a estrutura da obra à medida que: (1) fazem o leitor interromper sua leitura para buscar informações complementares nas notas de rodapé; (2) conectam o texto carrolliano a escritos de outros autores; (3) substituem os enunciados euclidianos que Carroll traz dos livros que usava por outros em língua portuguesa, retirados de uma edição que é referência para os educadores matemáticos, o que foi feito pensando em aproximá-los ainda mais desta obra.

Como afirma Sorrentino (cf. MANGUEL, 2009), ninguém consegue escrever totalmente num estilo alheio, o que impede que se crie um “disfarce literário” para os

³⁷ A *redução ao absurdo* é um método indireto de demonstração lógica que, num silogismo, assume como verdade o contrário do que se deseja provar. A demonstração resulta em uma contradição, o que leva à percepção de que a verdade é a afirmação contrária àquela assumida inicialmente.

textos. Obviamente, jamais eu conseguiria escrever com o estilo de Carroll, mas espero ter logrado êxito em deixar a adaptação com “a cara” de um livro seu, para que aqueles que já leram outras obras deste autor, conhecem a natureza de suas brincadeiras com a linguagem e seu habitual *nonsense*, reconheçam estas características na edição que apresento.

Considerações finais

A tese defendida apresenta, além da adaptação completa, dois capítulos que analisam as potencialidades pedagógicas das inter-relações entre matemática e literatura e esmiúçam o que foi possível apreender deste livro de Carroll, tomando-o como uma fonte histórica (FERREIRA, 2017), sobre o ensino de geometria e a relevância de Euclides ao longo dos séculos. Enquanto educador matemático, pude dar atenção redobrada aos enunciados e referências matemáticas, ainda que sutis, presentes na obra; enquanto leitor e pesquisador de Carroll, espero ter contribuído para que esta obra, tão pouco conhecida no meio acadêmico, seja descoberta por mais leitores e estudiosos.

Segundo Cohen (1998), na época que Carroll publicou *Euclides e seus rivais modernos*, o resultado foi o esperado: a forma dramática atraiu e prendeu o leitor, e o humor, embora nasça muitas vezes de sutilezas técnicas, é um dos grandes elementos da narrativa. O livro não passou despercebido à imprensa: a *Vanity Fair*, em 12 de abril de 1879, julgou-o “absolutamente delicioso” e definiu-o como “um livro maravilhoso pelo trabalho nele contido e ainda mais maravilhoso pelo humor radiante com o qual é tratada a gravidade da matéria”³⁸ e o *English Mechanic*, em 2 de maio do mesmo ano, declarou “que o autor triunfou na tentativa de provar que, até agora, não foi escrito nenhum livro que possa ser comparado ao imortal *Elementos*, de Euclides, como introdução à geometria para *iniciantes*”³⁹. A edição esgotou em seis semanas e a segunda edição, que serviu de base à adaptação que apresento, foi publicada somente seis anos depois, tendo Carroll incorporado ao texto as sugestões e críticas que considerou válidas.

Considerando as críticas positivas recebidas, estranho o relativo esquecimento desta obra com o passar dos anos e, para tentar compreender isso, formulo duas

³⁸ Esta crítica aparece em uma nota inserida por Morton N. Cohen e Anita em *Lewis Carroll and the House of Macmillan* (2007, p. 154), livro que reúne correspondências entre Carroll e seu editor. A tradução citada é de minha responsabilidade.

³⁹ Idem à nota anterior.

conjecturas: a primeira é que as aventuras de Alice não só eclipsaram as demais obras de Carroll como despertaram, em seus leitores, expectativas literárias que nem ao menos tangenciam o que *Euclides e seus rivais modernos* propõe enquanto narrativa; a segunda é que Carroll parece ter contado que seus leitores possuiriam vasto conhecimento teórico sobre os assuntos discutidos, e que por isso escreveu uma obra consistente e aprofundada, porém ela mostra-se densa para muitos versados em matemática. De fato, alguns trechos de *Euclides e seus rivais modernos* mostram um “assunto absurdamente difícil para a maioria das pessoas – mas que, se não chega a ser leve, é pelo menos inteligente e divertido” (COHEN, 1998, p. 451).

Ao cruzar a ponte acompanhando o leitor brasileiro, espero ter elaborado um percurso que, além de prazeroso, diminua um pouco a dificuldade de compreensão dos tópicos que a obra explana. Se não pelos assuntos atinentes à matemática, *Euclides e seus rivais modernos* merece ser lido para que se conheçam outras facetas literárias de Lewis Carroll: o livro tem vários trechos que deixam transparecer seu *nonsense* habitual e outros que mostram seu humor peculiar, suas críticas sociais e pedagógicas, seus gostos pessoais e sua vasta cultura como homem de letras.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ANTUNES, Alvaro A. Apêndice B – Os personagens, as palavras-valise. In: CARROLL, Lewis. *A caça ao turpente*. 1. ed. Tradução de Alvaro A. Antunes. Além Paraíba: Interior, 1984.
- BARBOSA, Heloisa Gonçalves. Entrevista. In: BENEDETTI, Ivone C; SOBRAL, Adail (Org.). *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2007, p. 55-70.
- BENEDETTI, Ivone Castilho. Prefácio. In: BENEDETTI, Ivone C; SOBRAL, Adail (Org.). *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2007, p. 17-32.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. 1. ed. Tradução de Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BRITTO, Paulo Henrique. Entrevista. In: BENEDETTI, Ivone C; SOBRAL, Adail (Org.). *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2007, p. 89-98.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. 1. ed. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CARROLL, Lewis. *Diaries*. GREEN, Roger Lancelyn (Editor). 1. ed. London: Cassell & Company LTD, 1953.
- _____. *Alice (edição comentada)*. 1. ed. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Euclides e seus rivais modernos*. 1. ed. Tradução de Rafael Montoito. São Paulo: Livraria da Física, 2015.
- CHASTENET, Jaques. *A vida quotidiana em Inglaterra no começo da era vitoriana (1837 – 1851)*. 1. ed. Tradução de Elisa Lopes Ribeiro. Lisboa: Livros do Brasil, [s/d].
- COHEN, Morton N. *Lewis Carroll: uma biografia*. 1. ed. Tradução de Raffaella de Filippis. São Paulo: Record, 1998.
- COHEN, Morton N; GANDOLFO, Anita. (Org) 1. ed. *Lewis Carroll and the House of Macmillan*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. 1. ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EUCLIDES. *Elementos*. 1. ed. Tradução de Irineu Bicudo. São Paulo: UNESP, 2009.
- FERREIRA, Antônio Celso. A Fonte Fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; DE LUCA, Tânia Regina (Orgs). *O historiador e suas fontes*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- FLORES, Élio Chaves; VASCONCELOS, Íris Helena Guedes de. *A era vitoriana: a duração de um reinado*. 1. ed. São Paulo: FTD, 2000.
- FOULKES, Richard. *Lewis Carroll and the victorian stage: theatricals in a quiet life*. 1. ed. Hampshire: Ashgate, 2005.
- GASCA, Ana Millán. *Euclides: la fuerza del razonamiento matemático*. 2. ed. Madri: Nivola, 2007.
- GATTEGNO, Jean. *L'univers de Lewis Carroll*. 1. ed. Paris: José Corti, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. 1. ed. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- LARANJEIRA, Mário. Entrevista. In: BENEDETTI, Ivone C; SOBRAL, Adail (Org.). *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2007, p. 119-124.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica clandestina*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1986.
- MONTOITO, Rafael. *Chá com Lewis Carroll: a matemática por trás da literatura*. 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.
- _____. *Euclid and his modern rivals (1879), de Lewis Carroll: tradução e crítica*. Tese de doutorado. Bauru: Universidade Estadual Paulista, 2013.
- _____. Notas. In: CARROLL, Lewis. *Euclides e seus rivais modernos*. Tradução de Rafael Montoito. São Paulo: Livraria da Física, 2015.
- _____. Citar ou não citar, eis a questão (Ou a inusitada união literária de Shakespeare e Lewis Carroll para defender Euclides). *Boletim Cearense de Educação e História da*

Matemática. v. 4, n. 11, p. 49-68, 2017. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/BOCEHM/article/view/40/57>. Acesso em: 13 out. 2020.

_____. *Lógica e nonsense nas obras de Lewis Carroll: silogismos e tontogismos como exercícios para o pensamento*. 1. ed. Pelotas: Editora IFSul, 2019.

_____. Literatura e filosofia: as palavras como operadores lógicos nas obras literárias de Lewis Carroll. *Seara filosófica*, Pelotas, n. 19, p. 179-191, 2019a. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/view/17715/11040>. Acesso em: 13 out. 2020.

MONTOITO, Rafael; GARNICA, Antonio Vicente Marafioti. Lewis Carroll, a educação e o ensino de geometria na Inglaterra vitoriana. *Revista História da Educação*, Porto Alegre, v. 19, n. 45, p. 9-27, jan./abr. 2015. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/45579/pdf_51. Acesso em: 13 out. 2020.

NETTO, Haroldo. Entrevista. In: BENEDETTI, Ivone C; SOBRAL, Adail (Org.). *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2007, p. 133-144.

PRICE, Michael H. *Mathematics for the multitude? A history of the Mathematical Association*. 1. ed. Leicester: The Mathematical Association, 1994.

RICOEUR, Paul. *Sobre a Tradução*. 1. ed. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SCHUBRING, Gert. *Análise histórica de livros de matemática: notas de aula*. 1. ed. Tradução de Maria Laura Magalhães Gomes. Campinas: Autores Associados, 2003.

SHIBLES, Warren. *Wittgenstein, linguagem e filosofia*. 1. ed. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1974.

WILSON, Robin. *Lewis Carroll en el país de los números: su fantástica vida matemática*. 1. ed. Madri: Turner, 2009.

Poesia em (t)ramas: Mafra Carbonieri

Aurora Bernardini¹
Universidade de São Paulo

Poesia Reunida 1950-2020

A Lira de Roque Rocha
O Canto furtivo
Modas de Aldo Tarrento
A Lira de Malavolta Casadei
A Lira de Orso Cremonesi
Cantoria de Conrado Honório
Carta sobre o destino e a urgência
Diálogos e sermões de frei Eusébio do Amor Perfeito
Alguma poesia na prosa
2020

Conheci a obra poética de Mafra Carbonieri em 2000, quando sua coletânea *A lira de Orso Cremonesi* foi contemplada pelo “Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira”, atribuído pela revista *Cult*. Imediatamente interessei-me por suas outras antologias que consegui, na época, e cujos trechos irei citar em seguida por ordem de leitura.

Elas vieram a fazer parte dessa *Poesia Reunida*: a cada livro, um prêmio. Não creio exista no Brasil outro poeta tão premiado e perenemente atual, e ao mesmo tempo tão pouco resenhado pela crítica e tão merecedor de encômio e divulgação.

Orso Cremonesi é uma das *personas* do poeta (*transcriaturas* – diz ele): professor, jornalista, vitalista, cético. Fiquei logo encantada com a percuciência e a amplitude de suas visões:

ARS POETICA

Gênio é o talento com tempo.

Jovens escritores,

tenham tempo.

A forma não é importante.

Basta que seja perfeita.

A linguagem carrega a vida e a morte.

¹ Escritora, pintora, tradutora. Possui doutorado em Letras (USP) e é professora titular da Universidade de São Paulo (USP). Departamento de Letras Orientais (DLO), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade São Paulo (USP). E-mail: bernaur2@yahoo.com.br.

*Ou o contrário?
Mera matéria indivisa e sem corte.
Fadário.*

*Na arte de Malaparte, ou Nava,
na sagração da lava ou dos ossos,
estilo é lira de nervos
que soa ao vento, desnuda,
e se refaz no ar,
perante Neruda, Pessoa,
ou Gullar.*

*Conteúdo é só escrúpulo
(nada mais do que isso).
O resto é o insulto dos insepultos.
Abismo a prumo
para a ronda do crepúsculo.
Necessário tê-lo
(e por inteiro).
Espelho voraz e cúmplice
onde o rosto (diverso e uno)
se confronta.*

*Palavra é sentido e caça
(ao alvedrio):
o encontro dum mundo perdido
e seu lavradio.*

*Na estrada
ou num campo de centeio,
aqui ou em Agrigento,
seja Gregório ou Tarrento,
gênio é o talento que passa
(e não passa).*

O oposto do passatempo.

Mas há outras figuras, cada qual com o seu estilo, cada qual com sua história, embora interconectadas. A intervalos, ou ao mesmo tempo, elas confluem para o criador.

“Porém, **Malavolta Casadei**” – diz Mafra, no ‘*E-mail ao editor*’–, “que controla a narrativa de meu romance *O abismo*, [e também dá uma sapientíssima entrevista na coletânea de contos *Os Gringos* - 2015] parece ter escrito *Carta sobre o destino e a urgência*. Não se pode ter certeza quanto a essa autoria, tão avassaladora é na sua criação a influência de poetas inexistentes: todos eles discípulos duma tradição que cobra da palavra a responsabilidade de seu sentido.”

Não é preciso ir longe. Já o primeiro poema de *Carta sobre o destino e a urgência*:

RODRIGUANA

*A verdade é imperdoável.
A felicidade é estéril.
O amor é breve, ainda que eterno.
E a eternidade não passa.*

*Confissão não é arrependimento.
Dominicana ou profana,
toda humildade é falsa.
Inocência é escarmento.*

*O inferno é a esperança.
Paixão é semente que quando se planta devasta.
A causa da traição é a confiança.
Hipocrisia é indício de espírito.
Toda virtude é suspeita
(mas o vício se basta).*

*Abraços. Soluções de bruços.
O ópio é o sexo do povo.
O suicídio é cênico.
Toda contrição é um adiamento.*

*Súbito brilho duma lança.
A realidade é familiar
e a honra ordinária
(a todos o inverno alcança).*

*Se adverso
o verso é o poema.
A poesia é o sentido
e o sentido é múltiplo.
O homem é duplo: menos o escritor:
o escritor é a humanidade.*

*Deus criou Deus
(a verdade é estéril).
Deus não está em todos os lugares
(a eternidade não passa).
Deus adocece
(todo castigo será desnudado).
Devemos proteger Deus
(a felicidade é imperdoável).*

é um prenúncio de seu

ARQUIVO

- I -

*Dentro
da humanidade vária,
a desumanidade é uma só
(a crueldade unânime não se separa de si mesma).
Ela designa a escória
e o gueto.
Ela submete a história
e o pária.
Alcântara Machado escreveu:
“Não me interessa o pouso
de gente somenos.”*

- II -

*A escravidão
não faz apenas escravos.
Faz os senhores duma elite surda
e torpe.*

- III -

*Vinde a mim os monossílabos.
Ainda que átona seja a fé,
eu me apego às interjeições da crença.
Creio no espanto
e no êxtase. Na alegria. Na ameaça.
Acredito na traição do próximo
(também na surpresa de sua redenção).
Na descoberta do ódio
e na presença do pavor.
Creio na dor abismal. E também na morte
onde todas as interjeições se encontram.*

- IV -

*Cedo.
Muito cedo
a infância negra
começa a bater a cabeça
nas portas do mundo
(fechadas).*

- V -

*História
é
o fato
que justifica o seu relato.*

- VI -

*Naquele tempo
Deus era um monossílabo tônico.*

... e da lucidez inclemente de sua visão do mundo.

Conrado Honório, autor da *Cantoria*, é compositor popular. “Onde há verso pode haver poesia, desde que a percepção a reconheça como fenômeno estético onde quer que se encontre, na música popular ou na literatura”, diz Mafra.

E de fato:

Epígrafe

...

*Que adianta a rua sem caminho?
Perdi a esperança e o sentido.*

*E tendo ferido a mão no espinho,
durante a espera,
deixei no sangue a impressão digital
do que era.*

Ou, então

Minha cantoria

...

*malvadeza malvadeza
eu casado na igreja
com lençol e sobremesa
comedido na cerveja
mas por dentro eu me roía
desgostoso da alforria
que se ia
que se ia (!)*

E ainda:

Alberto Caeiro revisitado

...

*Ó melhor lugar da casa é a casa inteira,
com o sol por visita, o silêncio,
o estalo pressentido da madeira, as cortinas,
um resto de cinza na lareira,
uma aragem de sombra pela sala,
o cachimbo, a certeza do café na copa
e o gato na esteira.*

Já **Aldo Tarrento**, autor de *Modas*, é um violeiro sábio e... machista. “A poesia de Aldo Tarrento” – diz Mafra ao introduzi-lo –, “temperada na viola e no berrante, e cadenciada pela andadura do cavalo, pertence a Conchal, com a sua espontaneidade rude. Mas a mulher do cantador, Ester Varoli Tarrento, culta, livresca e regente do coro da igreja, andou mexendo no texto: semeou estilo: transplantou literatura: espalhou ninfas no capão de mato.”

Entrevista

...

*Escrevo a torto (nem sempre a direito).
Não sou poeta do horto. Nem do eito.
Eu não lamento nada.
Antigamente céu era firmamento.
Cipó ou cavalo,
homem ou pó,
tudo tem nome:
o meu é Tarrento.*

*Escrevo à toa:
faço os espinhos: não a coroa.
Entendo de gado e viola.
Mas me comove a mulher (de costas
ou de bruços), com medo de estalidos,
e se possível, por favor, aos soluços,
o pudor nos amassados da colcha
e os cabelos escorridos.*

E:

...

*Eu sou a natureza entregue a si mesma.
Os versos que voam de mim são arredios
e traiçoeiros, ou suaves, também sujos,
humanos, logo mortais,
como a poeira que o vento suspende sem esforço,
no caminho,
e em seguida devolve ao caminho,
que não sabe o que está acontecendo.*

*Minhas palavras têm exatamente o sentido da poeira.
Voam por um momento, brilham ao sol,
caem na lenta viagem de volta, desaparecem
e nem eu dou por isso.*

*Escrevo (trabalho)
solitário e vário. Carvalho sobrevivente,
só escrevo nas horas ocupadas
enquanto ferro um bezerro
ou castro.*

Mas, também há

MODA

*Gosto de Joyce. Rima com foice.
E de Flaubert. Não é uma espingarda?
Adoro Machado. Tão perfeito.
Tão afiado e fino.
Aprecio violão rachado:
tudo o que cante um hino
e arda
no peito.*

E chegamos a **Frei Eusébio do Amor Perfeito**, protegido pela “inidentidade” pregada por sua ordem, um frade devasso, vergastador de corruptos, à moda de seu mestre, Gregório de Matos e autor de *Diálogos e sermões*.

Se não, vejamos:

SERMÃO DAS QUADRAS E UMA LADAINHA

Figura arquipital e indecorosa.
ORSO CREMONESI

*Figuras pachecais e abranhosas
reluzem nos salões do ministério.
São comissões. Missões. E omissões
onde se sopra a chama do mistério.*

*Figuras patriarcais e oleosas,
oblíquas de silêncios e critérios,
escondem no discurso a frase iníqua
onde se funde o voto do mistério.*

*Figuras paroquiais e preciosas,
escuras de desejo deletério,
a conta ávida e a bolsa obesa,
devastam a natureza do mistério.*

*Figuras paternais e pegajosas,
orando cantochões de monastério,
as cinco chagas da mentira expostas,
desabotoam as bragas do mistério.*

*Figuras imortais e odiosas.
Eternas. Tanto como o cemitério.
A palma no céu e a mão no inferno,
aprisionando a alma do mistério.*

*Figuras monacais e tediosas.
Ao mesmo tempo alferes e Silvério.
Rios rasos onde se passa a vau.
Bufões. Misteriosos de seu mistério.*

*Figuras geniais e geniosas.
Comediantes de semblante sério.
Desnudos de gravata e anel de grau.
Sacramentais. E sem nenhum mistério.*

*Figuras patriarcais e oleosas.
Figuras paroquiais e preciosas.
Figuras paternais e pegajosas.*

Mas também é o impagável intérprete de outras grandes figuras:

AO REVERENDO ARTHUR RIMBAUD

*A terra é azul. E o céu, terroso.
Para os miseráveis o pão é preto.*

*O sol, orange. E o homem, mélange.
Para os miseráveis, Javert est vert.*

*A lua é clara. E o fado, tenebroso.
Para os miseráveis a cor é o gueto.*

*A esperança é malva. Depois matura.
Ódio. Quando vermelho não tem cura.*

*A ternura é alva. E o amor, yellow.
A coragem, pálida. E o medo, rubro.*

*Sedução, polida. Traição, lívida.
Os emblemas brilham. Apenas brilham.*

*Deixemos para a prata o dom da culpa.
O pecado é branco. E o castigo, negro.*

E:

AO REVERENDO HAROLDO DE CAMPOS

*O poeta do absoluto
passa em revista o regimento
de palavras. Clarins.
Tambores recitam decassílabos afins.*

*Não a Ilíada. Não a Odisseia.
O pensamento na fossa ilíaca
o poeta do anacoluto escreve
A centopeia dos confins.*

*Marcham as palavras sem medo
pelo Suplemento.
Usam meias pretas e chinelos de dedo.
Trompas. Tiros de festim.*

*O poeta do dissoluto
desfralda a barba. Ergue o charuto.
De pijama e roupão de cetim
contempla o sentido irresoluto
das palavras. Um delfim.*

Entre as coletâneas novas, para mim (apesar de antigas, pois ambas foram compostas em 1970), acrescentadas à *Poesia Reunida*, estão *A lira de Roque Rocha* e *O canto furtivo*.

O personagem da *Lira* é **Roque Rocha**, filho bastardo, odeia o irmão Pedro e ama a irmã, Eugênia. Acaba suicida.

Conta ele, na *Cantiga da noite escura*:

*Meu pai monta o seu bragado.
Cavalga na noite escura
(em pelo). Sem aparato.*

*Cavalos na aragem pura
relembra a andadura
de cascos e ferraduras.*

“Domador de cavalos e jogador de xadrez, peão de fazenda e sócio do Centro Cultural, **Roque Rocha** articula-se sobre contradições. Inédito a ponto do rancor e da solidão, ele se deixa influenciar pelos poetas que cita nas epígrafes, sem esconder o sarcasmo com que hostiliza **Malavolta Casadei**, “tem família e louça inglesa”, acusando-o de hipocrisia. “Mas imita Casadei” – diz Mafra, na nota introdutória. Imita também outros, entre eles, **Aldo Tarrento**, como nessa

Balada do sal da terra:

*os sinos na areia branca
acordam gestos de bronze*

*os homens nascem da terra
a vila nasce dos homens
os sinos na areia branca
acordam gritos de sal*

*a chuva espraia na serra
o cheiro quente das mãos
que vieram para a enxada*

leva depressa mulher
este pão a teu marido

...

Até perder-se de amor proibido e de ressentimento

PARA EUGÊNIA

*Ponho os arreios no cavalo zaino.
Ainda há conhaque no cantil.*

*Folhas de sombra me invadem a fronte
prisioneira. Cavalgo para o abismo.*

*Meu Deus, o que farei para fugir,
rompendo a consciência de meu nada?*

*A vida é a sela deste zaino
e os manuscritos que na guampa escondo.*

*Vencido, olhei para o vitral do mundo,
dentro da igreja em que não fui aceito.*

*Lembro, tu me surgiste, o riso claro.
Entraste em minha vida lentamente.*

*E fez-se o sol no fundo de meus olhos.
E isso me fez cego. Me fez cego.*

Fato curioso, essas transcrições, que também aparecem na narrativa de Mafra (que além de poeta, também é um escritor de contos e romances de grande impacto), conversam entre si, separam-se, voltam a se reunir.

Como em *O canto furtivo*, onde se cruzam as vozes do sábio **Malavolta Casadei** e do músico engajado **Paulo Vaz Vendramini**, num

COMPASSO DE ESPERA

*Dizem
que a poesia morreu
nos espinheiros deste século*

*É verdade
Mas ressuscitou ao terceiro dia
e virá julgar a angústia de cada homem*

*Enquanto
uma angústia existir
para ser julgada à luz do sol
a poesia brotará de todas as fontes mortas e secas*

*como a ave desce o voo
e lentamente se agasalha na sombra*

E agora, ***Alguma poesia na prosa***, lembrando uma transcritura de um livro ainda inédito e, em **2020**, a fatídica pandemia:

NOVE DÍSTICOS*

*Estavas linda no caixão, querida.
Ausente. No aconchego da saudade.*

*A morte não passou despercebida
impondo ao vento o seu silêncio antigo.*

*Uma escultura semelhante vida.
Sem idade. Sem nada. Sem tormento.*

*Ficavas linda na paixão, comigo.
Intacta. Apesar de dividida.*

*Poesia. Em mil versos repartida.
Inerte. Em mil versos recordada.*

*A morte nunca passa arrependida
pelos corpos que abate no caminho.*

*Vestiu de palidez a estátua crua.
A lua nua se escondia. Cacos.*

*Estilhaços são gritos entre nuvens
por onde a morte passa branca e fria.*

*Suporto o vendaval de meus escombros.
Cabeça. Pesadelo. Tronco. Ombros.*

*Teodoro Rossi, *Antologia do conto renegado*.

2020

***Os mortos apodrecem nas ruas.
Como me isolar se o mundo está dentro de mim?
Caixões descem por cordas em enormes trincheiras.
As dores dos outros são minhas.
Sofridas ou escarninhas.***

***Atrás do vidro fosco,
uma caveira de capuz?***

Danada e daninha,

*a morte entra de máscara pela porta trancada.
Por ironia,
passa álcool na foice e nos dedos secos,
o olho incerto,
vermelho e várias,
adversário.
O bafo muito perto.
O manto de frade
adejando ao mesmo tempo muito cedo
ou muito tarde.*

REFERÊNCIAS

- CARBONIERI, Maфра. *Os gringos: contos*. São Paulo: Reformatório, 2015.
- _____. *Diálogos e Sermões de frei Eusébio do Amor Perfeito*. São Paulo: Reformatório, 2015.
- _____. *A lira de Orso Cremonesi*. São Paulo: Lemos Editorial, 2001.
- _____. *Cantoria de Conrado Honório*. Porto Alegre: Mercado Aberto/Gente do Livro, 1998.
- _____. *O Canto Furtivo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

Poesia e performance: pensar a poesia como ação¹

Poetry and performance: understanding poetry as action

Otávio Guimarães Tavares²
Universidade Federal do Pará

“If prose is a house, poetry is a man on fire running quite fast through it.”

Anne Carson

Introdução

A proposta inicial desta aula inaugural seria falar sobre poesia e filosofia. No âmbito geral, este tema, sem especificações maiores, ficaria amplo demais. Falar sobre as relações entre poesia e filosofia, em seu espectro amplo, me parecia também, ao mesmo tempo, uma tarefa hercúla, já que estas relações se dão, e se deram ao longo da história, de formas bastante heterogêneas e diversas. A tarefa, portanto, provavelmente se perderia em uma listagem vertiginosa de modos e apropriações. Opto, assim, por um recorte mais específico.

Estudo literatura, e sempre vou à filosofia como uma base para ajudar a pensar o artístico. É a partir deste ponto de vista que falo. O de um professor de literatura que se interessa enormemente por seu objeto. Para especificar ainda mais, geralmente leciono disciplinas de poesia e teatro (enquanto tenho uma formação em teoria literária). Minhas incursões à filosofia (incluindo algumas disciplinas durante a graduação e o doutorado), sempre foram regidas por esse pensamento pragmático de que eu procurava algo para me ajudar a pensar e compreender um objeto ou âmbito: a literatura.

Agora, qual a especificidade do meu atual objeto na literatura? Eu sempre me interessei por aquilo que poderíamos chamar – e essa categorização não é padrão nem homogênea – de *literatura experimental* ou, para ser mais claro, por obras que tenham algum elemento que quebre, que leve ao limite, este campo, já bastante amplo, que

¹ Uma versão deste texto foi apresentado como Aula Inaugural da Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará em 10 de Março 2020 a convite da professora Jovelina Ramos e da PPGFil, a quem eu devo meus mais sinceros agradecimentos.

² Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Professor da Universidade Federal do Pará no Instituto de Letras e Comunicação, Faculdade de Letras Estrangeiras Modernas. E-mail: nonada1@gmail.com / otaviogt@ufpa.br.

chamamos de *literário*. O recorte pode suscitar certo relativismo já que, por exemplo, um poeta como o estadunidense Walt Whitman, que é hoje considerado canônico, foi, em sua época, uma força revolucionária que alterou o modo como lidamos com a matéria textual do poema, que assuntos poderiam ser tratados num poema e, em espectro amplo, o que podia o poema, modificando o modo como compreendemos nosso mundo. Portanto, a ideia de “experimental” também é a de olhar isso que está aí mantendo a sua estranheza. Trata-se de entender a arte como uma tentativa de levar seu próprio modo de ser até o limite possível. Experimental compreende atenção aos procedimentos e à materialidade da obra, ao mesmo tempo em que atenta ao contexto de produção³.

Os dois gêneros literários que leciono (e notem que hoje esta ideia de limite dos gêneros literários não tem força, exceto como um facilitador para programas de ensino ou a certos pensamentos mais antigos) talvez propiciem esse contato com o experimental ou, talvez seja o inverso, minha opção por lecionar estes gêneros seja reflexo de minha predileção. A poesia, se pensarmos nas vanguardas da virada do século, mas também no que poderíamos chamar de vanguardas da metade do século, sobretudo as correntes concretas brasileiras – Noigandres, Poema-Processo, entre outros – e o experimentalismo português do PO.EX, é um campo mais que fértil para se brincar com o meio material da palavra e da escrita, enquanto se aproxima ainda de outros meios artísticos como as artes visuais e a música. De outro lado, o teatro pode ser visto, nas palavras de Roman Ingarden (1973), como um caso limite do literário. Isto é, um modo que pode, muitas vezes, ser lido como literatura, mas que, obviamente, extrapola o literário para um âmbito cênico-performático (isso pode ser visto institucionalmente nas universidades pelo fato de teatro ser seu próprio curso). Este *estar no limite* do teatro pode ser compreendido como um forçar os limites, como a possibilidade de tencionar as fronteiras e levar, eventualmente, a um rompimento. Este processo pode ser entendido de duas formas: 1) como um campo de experimentação pelo/com o humano, que põe o humano no limite de si mesmo em termos do que e como é apresentado – por meio de afetos, horrores, alegria, violência, amores, etc. – (fato que pode ser observado em autores como Caryl Churchill, Sarah Kane e Heiner

³ Falar de literatura experimental ao invés de literatura de vanguarda implica em um foco sobre os processos ao invés de um foco sobre certa época ou grupo específico. Mesmo que as vanguardas sejam um lugar propício para a experimentação, elas não configuram seu lugar único.

Muller)⁴; e 2) como a extrapolação da materialidade da obra, visível tanto em um sair do texto para a materialidade, quanto em uma abertura para a multiplicidade de meios e mídias.

Não é estranho que Samuel Beckett, por exemplo, tenha transitado do teatro a outros gêneros performáticos como a peça radiofônica, a peça para televisão e o cinema, enquanto flertava com dança, música e a pintura. Em seu percurso, vemos a atenção e curiosidade de experimentar e testar as possibilidades e limites destas materialidades, ao mesmo tempo em que revisa o teatro e o leva ao ambíguo limite.

O meu interesse, portanto, está, metodologicamente, em aprender algo de um para o outro. A partir do teatro, e da performance como arte, voltar à poesia e ver como os modos de operar das artes performáticas podem ser utilizados para pensar o poema. Estou interessado, portanto, em olhar a convergência destes dois âmbitos do literário, tendo em vista um elemento comum de compreensão, a arte como agir performático.

O que proponho aqui é que esta performatividade se desdobra em dois modos: 1) **Obras em que necessitam de uma interação material para que aconteçam, isto é, que necessitam de um agir performático para ser.** A partir dos trabalhos de Roman Ingarden (1973), Hans-George Gadamer (2006) e, no âmbito da crítica literária, Wolfgang Iser (1981), é clara uma noção interacional do texto, no que se refere ao ato interpretativo da leitura. Não obstante, o que me interessa aqui é uma interação material corpórea, que podemos perceber desde a leitura de um poema (com sua manifestação material no ritmo e um direcionamento à oralidade), até o vir-a-ser material da obra teatral quando esta é encenada. Para além destas obras mais conhecidas, existe ainda uma forma de poema experimental em que o leitor deve fazer algo, deve produzir, mexer, interagir com o artefato, ou em que a obra mesmo seja um conjunto de instruções para ação, um modo de usar. 2) O performático também pode ser pensado em **obras em que o dizer instaura algo onde antes não havia**, em que a performance produz algo, uma ação, um fictício (entendendo aqui ficção no seu sentido positivo, não de falsidade ou mentira, mas de uma potência, de algo que pode ser, e sem uma quebra direta com a realidade, mas parte integral dela). Obviamente, existe um ponto de convergência entre os dois modos, e um pode estar entranhado no outro, entretanto, vale pensar suas particularidades. Pretendo abordar o primeiro, e delinear os contornos do

⁴ O teatro parece ser um local mais ligado a este tipo de intensidade se comparado a outros tipos de produções literárias.

segundo, tendo em vista que o que aqui se apresenta não é um pensamento fechado, mas uma proposta ainda em movimento e diálogo.

1. Dois esboços breves: Yoko Ono e Anne Carson

Vejam os brevemente três obras que podem ajudar a ilustrar o que indiquei acerca do primeiro modo. Não entrarei na interpretação específica das obras, pois o que me interessa aqui é assinalar que qualquer interpretação ou sentido que possa surgir tem como condição necessária a manipulação material e certo grau de compreensão coisal-corpórea do modo de operar do artefato artístico.

A primeira é o livro *Grapefruit: a Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono* de Yoko Ono (2000) (originalmente publicado em 1964). Nele, encontramos uma série de *event scores* (partituras de eventos), bastante comuns a membros do grupo Fluxus⁵, que consistem em pequenas instruções para ação (partituras para ação), algumas mais factíveis que outras. Como, por exemplo, a “CITY PIECE” que diz:

PEÇA DA CIDADE

Ande por toda a cidade com
um carrinho de bebê vazio.

inverno de 1961 (ONO, 2000, [sem paginação])⁶

Ou, de caráter mais imaginativo, a “TUNAFISH SANDWICH PIECE”:

PEÇA DO SANDUÍCHE DE ATUM

Imagine mil sóis no
céu ao mesmo tempo.
Deixe-os brilhar por uma hora.
Então, deixe-os gradualmente derreter
no céu.
Faça um sanduíche de atum e coma.

primavera de 1964 (ONO, 2000, [sem paginação])⁷

Neste caso, as ações que os textos propõem são geralmente físicas, mas também existem ações não materiais. Não bastaria ao leitor simplesmente lê-las e contemplar

⁵ Uma enorme antologia de textos partituras Fluxus é *The Fluxus Performance Workbook* (2002).

⁶ CITY PIECE // Walk all over the city with an empty / baby carriage. // 1961 winter (Salvo quando indicado nas referências, todas as traduções são minhas).

⁷ TUNAFISH SANDWICH PIECE // Imagine one thousand suns in the / sky at the same time. / Let them shine for one hour. / Then, let them gradually melt / into the sky. / Make one tunafish sandwich and eat. // 1964 spring.

sua beleza, ou entender seus possíveis sentidos. Como em uma partitura musical, ao leitor está sendo indicado um modo de agir. Marcel Duchamp, em entrevista a BBC em 1968, afirma que a arte não seria um fazer (*make*), mas um agir (*do*). A diferença é sutil, mas aponta que o artístico não estaria na produção de uma obra, mas no agir, nessa partícula mínima e oculta que é o “do” do inglês. No caso da obra de Yoko Ono, o ser arte estaria na ação a partir dos textos-partituras.

A segunda obra é o *Nox* de Anne Carson (2010). Trata-se de um livro-poema em que, em luto pela morte do irmão, a autora tenta traduzir o poema 101 de Cátulo à medida que junta pedaços de retratos, trechos de ensaios, poemas, desenhos e outros materiais, dentro de um livro impresso em um papel sanfonado e mantido dentro de uma caixa. Para ler o livro, o leitor tem que desdobrar essa enorme papel e ir construindo esse percurso tradutório. Próximo aos livro-poemas de Wladimir Dias-Pino, como AVE ou SÓLIDA, ou às esculturas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, não há como “ler” a obra sem que haja uma interação e manipulação da materialidade da obra. Não há como transpor o livro para outro meio sem perder o que ele é. O livro-poema de Carson performatiza o luto, ele nos coloca corporalmente diante do ritual do luto e, se compreendermos que o ritual torna aquela realidade presente, ler *Nox* é tornar o luto presente, é agir e fazer luto. Há uma camada de compreensão da obra que não é contida plenamente pelo semântico discursivo, pois opera no âmbito do motriz, da ação corpórea.

A terceira é a *The Sweet Old Etcetera* de Alison Clifford (2006). Trata-se de uma adaptação de poemas de e. e. cummings para o meio digital (em *flash*), em que, a poemas já inicialmente visuais, são dados movimento e som dentro de um ambiente interativo. O leitor se defronta com uma espécie de campo, em que os poemas de cummings surgem como sementes e, a partir da interação do leitor/usuário, os poemas florescem e o campo ganha forma a partir do textual (uma brincadeira interessante, tendo em vista a temática ecológica dos poemas de cummings escolhidos). O que vale notar desta obra é não só que se trata de um movimento de potencializar certas engenhosidades de cummings, mas que se trata de uma obra em que o leitor necessita interagir para que ela opere. O cursor, portanto, atua como uma espécie de continuação do dedo que aponta e mexe em uma materialidade textual. Sem isso a obra não acontece.

Nossa tendência geral em lidar com o artístico geralmente se dá por duas vias. Ou a partir de um paradigma estético sensório-perceptivo e noções de prazer, ou a partir

de um paradigma semântico em que a obra é vista como portando um conteúdo discursivo (um sentido, um *meaning*, uma informação, etc.). Estes dois paradigmas funcionam tanto como condição do ser arte, quanto base de padrões valorativos (a obra mais bela, a obra que causa mais prazer, o conteúdo mais complexo, o conteúdo mais profundo, etc.). Sua abrangência é tanta que, constantemente variando entre eles, poderíamos dar conta de uma grande quantidade de obras de arte.

Não obstante, obras como o *Grapefruit* de Ono, o *Nox* de Carson e *The Sweet Old Etcetera* de Clifford nos confrontam com uma insuficiência teórica, no que tange a um modo de lidar com elas. A pergunta que podemos colocar é: se estas obras se dão justamente na ação, por um agir performático, como confrontá-las, se tendemos a localizar o artístico ou no estético – sensorio-perceptivo – ou no semântico? Como pensá-las de modo a não subscrever sua principal característica a estados subjetivos ou conteúdos discursivos, operando uma violência sobre a obra que pouco notaria de seu modo de operar?

Celso Braidá (2018, p. 19) aponta que uma das origens destas insuficiências está: “numa suposição comum, a saber, a de que em arte se trata de uma atividade de produção de objetos ou artefatos, os quais então têm propriedades quando devidamente apreciados”. A tendência será olhar as partituras como o produto final, desviando nosso olhar da ação e interação que este artefato propõe e do fato de que, como aponta Braidá, qualquer efeito – seja estético, semântico, ou outro – se dá apenas a partir de atos interacionais.

2. Artefato obra

Nos anos 1960, talvez devido ao método das ciências experimentais, o grupo PO.EX de Portugal deixou claro com seu nome que se tratava de um movimento de poesia experimental, cujo valor não estava na produção final, mas no ato de se propor um experimento e executá-lo, como bem coloca Ana Hatherly:

Um dos princípios basilares de todo o Experimentalismo é o da concepção e aplicação de *um programa*, que valida e fundamenta todo o processo criativo, desde a concepção à execução. Mas também pode ser ao contrário – da execução à conceptualização – porque a obra experimental é uma forma particular de descoberta que *ensina o seu autor*. (HATHERLY, 1995, p. 10.)

Antônio Aragão, também do PO.EX, ao falar de sua experimentação com a programação e permutação de poemas em um computador afirma que: “Aqui o homem fabrica o próprio calculador de possibilidades” (1981, p. 105). Fato que segue em consonância com a noção de arte conceitual proposta por Sol LeWitt em seu *Paragraphs on Conceptual Art* de 1967:

Quando um artista usa uma forma conceitual de arte, isso significa que todo o planejamento e decisões são feitos de antemão, e a execução é algo perfunctório. A ideia se torna uma máquina que faz a arte. (LEWITT, 1999, p. 12.)⁸

Ao localizar o ser arte na ação do experimento ou na concepção de uma programa/procedimento, estas propostas acabam por validar o resultado pelo plano e ação. Dito de outra maneira, como o plano e a ação são o que importa, não há necessidade de submeter o resultado a uma justificção, nem eles devem ser lidos fora do contexto de sua proposta e produção. Mais do que um mero foco no processo, essa concepção de arte recusa qualquer noção de que uma obra possa ser entendida em isolamento. Estas são fundamentadas como agir ou como propostas de ação e devem ser compreendidas dentro deste percurso maior⁹.

Nota-se, então, que há, nas três concepções expostas acima, a mesma noção performativa, em que a obra é compreendida como uma proposição de ação. Não obstante, não se trata de uma noção de arte como pura performance que surge no improvisado e desvanece com seu acontecer (como poderia ser o caso de certos tipos de dança¹⁰). A concepção aqui vigente foca sobre a performance, mas também inversamente sobre a obra como artefato e potência, estando, de certa forma, em consonância com a ontologia da obra de arte estabelecida pelo filósofo polonês Roman Ingarden (1973). Ingarden propõe entender a obra de arte literária como uma construção/configuração (*Gebilde*) estratificada esquemática, uma formação de esquemas potenciais – em estado de disponibilidade (*Parathaltung*) –, que deve ser efetivada, i.e., concretizada pelos atos de um leitor.

⁸ “When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art”.

⁹ É possível ler este tipo de concepção como uma continuação de obras modernistas do início do século – como *The Cantos* de Ezra Pound, o *Paterson* de Williams, *The Waste Land* de Eliot ou o *Ulysses* de James Joyce – que estabeleciam novos modos de leitura a partir de regras e procedimentos internos à obra. A diferença aqui seria que os exemplos aqui apresentados de Ono e Carson pedem um modo de operar material próprio (diferente de um modo de leitura ou interpretativa).

¹⁰ Assunto abordado diretamente por Celso Braida em seu texto “Arte, ação e ficção do possível” (2018).

Em diálogo com Ingarden, Amie Thomasson (1999, 2004) elabora o conceito de *artefato abstrato* com o intuito de entender que tipo de entidade seriam os personagens de ficção. De alcance mais abrangente, artefatos abstratos são um tipo de entidade compreendido por leis, teorias, instituições, conceitos, personagens, proposições, e outras entidades culturais elaboradas através de atos intencionais. São, portanto, similares a artefatos físicos construídos – no sentido de que são feitos e podem ser destruídos –, que necessitam de alguma base real/material espaçotemporalmente localizada e determinada de entidades contingentes para manterem sua existência – como livros, textos, partituras, memória, performances –, mas que são abstratos pelo fato de não terem localização espaçotemporal precisa.

Estas duas noções se tornam ainda mais proveitosas ao nosso intuito quando aproximadas ao caso da obra de arte teatral, brevemente explorado por Ingarden, cuja atualização e concretização adquire um contorno material com a performance em palco, e cuja unidade, através da diversidade ôntica de seus múltiplos momentos, dá-se justamente pelo movimento da ação. Isto é, a ação é o elemento que dá união aos múltiplos momentos da obra de arte literária.

Neste sentido, *Waiting for Godot* de Samuel Beckett (2011) poderia ser compreendido como um artefato abstrato, como também o personagem Estragon da mesma peça. Estes não seriam, então, meramente enunciados lógicos que teriam o propósito de representar algo mentalmente. O personagem Estragon seria um construto intencional, um esquema para realização/construção de um “Estragon” possível e sempre distinto, da mesma forma que a peça (texto) como um todo é um esquema potencial, uma instrução, para a concretização/construção da obra *Waiting for Godot*. A “essência” do personagem Estragon foi construída por Beckett como instruções de uso. Elas são um modo de artificializar o meu sentir/perceber/dizer/agir “Estragon”. No caso do teatro elas são instruções para “ser” Estragon em ato/performance.

O mesmo pode ser dito das diversas peças de *Grapefruit* (2000), do *Nox* (2010) e de *The Sweet Old Etcetera* (2006). Se ajo como proposto, pareio meu modo de ser ao da obra de arte, e artificializo-me com relação ao seu modo de operar. E essa instrução, como esquema, é incompleta, o que quer dizer que há uma indicação para um modo de ser da concretização aberto o suficiente para que haja diferença nas execuções, porém, sem que estas se tornem completamente arbitrarias. Poder-se-ia inclusive afirmar que a diferenciação na concretização é uma condição inerente à configuração, não havendo um “mesmo” ou “igual” possível, pois o texto base é um esquema e não uma unicidade

completa e fechada. Nesta visão, a obra de arte então não é o livro-coisa-real composto de papel e signos gráficos, nem uma ideia atemporal ontologicamente autônoma, mas uma configuração, um esquema potencial para ação-artifício, um “disponível para ação”, um “pronto para”, um virtual que só é plenamente em ato¹¹.

Por articular uma quantidade limitada de elementos e regras em um artefato (ou esquema potencial), produz-se um campo de possibilidades (como resultados possíveis). A partir desse esquema potencial – o construto, seja ele um código ou uma proposição –, todos os resultados são previsíveis, no sentido de que todos eles são possibilitados por aquela configuração de programa e, a partir dali, podem ser executados. Mas, ao mesmo tempo, não há uma condição de necessidade em sua efetivação (ela é contingente). O que vale dizer que se pode retrazar os caminhos que levaram ao resultado X ou Y, e saber que ele era possível no programa/esquema original, mas que não se pode prevê-lo individualmente. Tampouco ele é elaborado individualmente; o que se produz é uma potência que será ou não atualizada. Enfim, o resultado é uma descoberta em um processo.

Desta forma, poderia-se argumentar que importa pouco para quem são as instruções de montagem, ou a própria execução performativa, pois, uma vez feita, a obra opera com certo grau de autonomia. Conseqüentemente, o local de quem executa passaria a ser visto como quase indistinto. Seja para o artista, curador ou para qualquer um que leia. O papel específico de local de produção e recepção começa a se diluir, ou melhor, eles não fazem mais tanto sentido dentro dessa concepção de obra de arte. Como LeWitt apropriadamente expõe, o autor produz uma máquina de produzir arte, um construto independente que, com o participante, entra em operação. Há, nesta ambígua interação quase que um diálogo entre humano e não-humano em que, a partir de uma intencionalidade derivada semi-autônoma, a máquina dialoga com a intencionalidade humana de quem a opera. Voltamos à Hatherly e a ideia de que a obra experimental, pela própria característica de não controle dos resultados, ensinaria o seu autor. Há qualquer coisa aqui de uma obra-outro que age, uma obra autônoma que pede uma maquinação humana para ser.

3. Agir performático

¹¹ Abordei esses temas mais demoradamente nos artigos: “Ingarden e uma ontologia da obra de arte literária” (2018), “A obra literária como artefato e ação segundo Roman Ingarden” (2019) e “Do teatro ao digital: uma ontologia a partir de Roman Ingarden” (2016).

O conceito de ação se mostra fundamental para compreendermos ambas as obras em questão. Mais ainda devido ao fato de que as más compreensões destas obras tendem a partir de uma noção de arte estética e estática, isso é, arte como contemplação para ser fruída passivamente, arte como afecção. A questão é que nem o *Grapefruit*, nem o *Nox* ou *The Sweet Old Etcetera* nos dão isso. Eles pedem interação, um agir manipulatório. Mas como compreender essa ação?

Nietzsche, em sua *Genealogia da Moral* (2002, p. 36), afirma que “não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; ‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo”. Nesta ontologia radical, a ação toma lugar central na produção de ser. A ação não é causada pelo agente. A ação gera o agente como ser e identidade. Segundo Nietzsche, é a noção linguística gramatical que nos dá a impressão de que o agente antecede ao ato, quando, em realidade, é o agente uma invenção posterior ao ato. Ora, Nietzsche inverte a noção comum de que o ser seria primário determinante, e afirma a tese ontológica de que é o agir que engendra ser, de que ser é consequência do agir e não existe como coisa fixa anterior ao ato. Ser é algo constantemente constituído e determinado pelo agir. Apesar de se tratar de uma inversão simples, essa tese carrega consequências complexas no que diz respeito a como lidamos com o mundo.

De certa forma, a proposta de Nietzsche, segundo Leiter (2010), está ligada à recusa da noção de livre arbítrio – *free will* – como origem de ações, e uma negação deste livre arbítrio como elemento puramente mental e consciente. Ele rejeita, portanto, submeter a ação a um estrato consciente, ao mesmo tempo em que recusa uma superioridade do mental. Alice Rayner (1994, p. 3), em consonância com Nietzsche, dirá que o agente não está “atrás de sua ação”¹² nem é anterior a esta. Há aqui uma crítica à noção de que a ação seria algo claro e distinto que poderia ser pensada desassociada do agente e contexto.

Rayner (1994) nota que sistemas jurídicos e culturais necessitam reduzir a ação a suas características intencionais, distinguindo a intenção motivada e voluntária de uma agente daquilo que está fora de seu controle, de modo que se possa deliberar questões pragmáticas, como identificar culpa e inocência ou mapear uma situação ética. Ambos os procedimentos necessitam de uma divisão entre sujeito e objeto, entre substantivo e verbo. Não obstante, esse modo de compreensão parece inadequado para entender o nosso local de ação diante do modelo de manipulação e leitura do *Grapefruit*, do *Nox* e

¹² “behind its action”.

The Sweet Old Etcetera. Ficamos então tomados de uma ambiguidade reversível entre quem usa quem.

Hans-Georg Gadamer, em seu *Truth and Method* (2006) pensa a obra de arte como configuração e jogo/peça teatral (*Spiel*)¹³. O jogo, na concepção de Gadamer, é considerado como um acontecimento/movimento independente do jogador em questão (não é uma relação do jogador-sujeito diante de um objeto). Por exemplo, no futebol, o jogo acontece a despeito dos jogadores individuais, a despeito de suas consciências ou psiques específicas. O jogo é um agir a despeito de si, é algo maior do que eles, de suas vontades subjetivas particulares. Os jogadores agem pelas regras do jogo, pelos objetivos e modos de agir requeridos daquele modo de ser. É o jogo que produz aquele movimento-jogo. Desta forma, o jogo – obra de arte – é um acontecimento emergente (algo maior do que as partes). De forma próxima à proposta de Ingarden, jogar é agir por uma configuração (*Gebilde*), é ocupar um papel ou conjunto de regras dentro deste todo de ações. O jogo emerge dos atos conjuntos, por ser permeado por essas regras de ação.

Nesta linha de pensamento, Rayner (1994, p. 5) concorda com Gadamer ao dizer que “o construto confere identidade”¹⁴. Rayner recusa a ideia de cunho analítico de que a possibilidade de dizer o ato o marca como ato, entretanto nota que a ação não pode ser compreendida como tal se não houver uma configuração, uma construção desta como tal. Ela afirma que a “construção de um ato lhe confere forma e estrutura, de modo que ele possa ser repetido” (1994, p. 5)¹⁵. Segundo Rayner, não há conformidade perfeita entre o linguístico, o conceptual, o prático, e o social, entretanto nenhuma dimensão pode excluir a outra. A nossa compreensão da ação está entranhada no dizer, no pensar e no sentir. Merleau-Ponty (2006) irá indicar que, corporalmente, não há ação sem percepção e vice-versa. A linguagem, eixo central da literatura, só poderá surgir na coordenação destes. A reiteração de uma ação se dá muitas vezes por padrões de procedimentos, não como um *type* de um *token*, ou qualquer tipo de representação (tributária a alguma idealidade metafísica além-mundo), mas como apresentação nova. O ato/ação não seria, portanto, apenas formal, mas “um plano medial composto de

¹³ A palavra *Spiel* em alemão, como a palavra *play* em inglês, comporta uma polissemia de significados que escapa às línguas neolatinas. Elas podem indicar “jogar”, “peça teatral”, “brincar”, e são a raiz para a palavra para “atores”, “jogadores”, “teatro”, entre outros termos.

¹⁴ “the construct confers identity”.

¹⁵ “the construct of an act gives it form and structure in such a way that it can be repeated”.

forma e visibilidade” (RAYNER, 1994, p. 7)¹⁶. Há, nessa compreensão, um nublado entre sujeito actante e observador ao modo proposto por Gadamer, em que o jogo joga o jogador. É a volição do jogar/atuar que se torna nublada. Nesta concepção de ação, a volição não é o ator central, havendo mesmo uma sugestão de quase autonomia do jogar, em que este é visto como um modo de ser e um campo medial¹⁷. Como indica Braidia:

faz-se necessário atribuir agência à própria obra ou evento, e não apenas aos agentes intencionais participantes, e considerar a ação, o curso de ação, a atividade que torna possível o evento, e também a sua apreciação como arte, como ação efetiva. O próprio evento ou espetáculo é um agente, é uma atividade efetiva, e os participantes, todos eles interagentes em alguma medida, estão na condição de agentes intencionais, sim, mas precisam interagir e cooperar para que a ação em curso se realize a contento, isto é, como ação artística. (2018, p. 30-1.)

Penso que a concepção de Ingarden e Gadamer da obra de arte como esquema seja um ponto de início proveitoso para uma concepção performática da poesia, na medida em que apontam para o agir. Não obstante, pensar a configuração como obra de arte nos confronta com um problema. Celso Braidia tece essa crítica ao dizer que:

Em última instância, esse modo de conceber a obra de arte acaba por anular a efetividade e a atualidade dos atos artísticos, pois o que é propriamente apreendido como arte, a obra de arte, é algo que permanece e tem sua identidade e sentido, enquanto objeto artístico independente de suas instâncias, ele mesmo sendo pura possibilidade que pode ou não se realizar, seja se realizar por meio de uma apresentação bem sucedida dos artistas, seja se realizar ao ser percebido pelo público espectador. A arte assim é posta no plano do possível, o qual se realiza ou não, o qual é ou não apreendido, mas cuja consistência ontológica independe da atualidade e da efetividade das ações de execução e apreensão. (2018, p. 26.)

¹⁶ “medial realm composed of both shape and visibility”.

¹⁷ Dentro da possibilidade de que a ação possa ser apreendida por diversos pontos de vista, Rayner (1994) distingue entre *to act*, *to do* e *to perform*: o primeiro é entendido como uma dimensão em que a ação é ligada ao intencional e conceitual, o segundo como condição material e/ou gestual (o movimento), e o terceiro como evento relacional, contextual, erótico de uma totalidade para um outro. O que interessa aqui é pensar que a ação não está limitada a um ato motor natural, como levantar um braço, mas pode ser estabelecida – e a própria noção de “estabelecer uma ação” retoma a ideia de que uma ação requer uma conceituação ou configuração – diante de um campo em contexto. O que inevitavelmente faz retomar a pergunta de Wittgenstein (2009) no parágrafo 621 da *Philosophical Investigations*: “o que sobra se eu subtrair o fato de que meu braço se ergue do fato de que eu ergui meu braço?” (p. 169). Celso Braidia (2018, p. 23) apresenta uma importante crítica ao apagamento do agente e observador na obra de Gadamer: “Gadamer exagera ao fazer desaparecer o autor e o experienciador, pois sem a sua ação não haveria propriamente experiência e menos ainda obra, a não ser como uma coisa aí sem sentido”. Vale voltarmos então à valorização do público como parte atuante proposta por Rayner e do público como interação e co-ação elaborada por Braidia.

Devemos, portanto, partir de Ingarden e Gadamer, contudo, pensar a obra de arte teatral não como um mero sistema de regras a ser seguido, mas sim como um vir-a-ser proporcionado por este esquema. Ao modo de Ingarden, a obra não pode ser reduzida a um de seus momentos, mas sim deve ser compreendida em sua totalidade acional, em sua explícita abertura para a constante re-criação.

Implícita nestas concepções de ação esta a noção de que elas existem sempre em comunidade. Isto é, o elemento comunitário é inerente ao procedural, ao jogo, ao atuar e à ação. Agir é sempre uma coordenação, fato que podemos perceber com a noção, indicada tanto por Gadamer (2006) quanto por Rayner (1994), de que sempre se atua para alguém, mesmo que esse esteja ausente. É também esta noção comunitária que embasa os atos de fala de John Austin (1962), as noções de Wittgenstein nas suas *Philosophical Investigations* (2009, parágrafo 199), e os artefatos abstratos de Thomasson (1999), e mesmo a obra de arte literária de Ingarden (1973).

4. Cantar e instaurar

Entramos, portanto, doravante, no segundo modo de performance da obra de arte literária, a saber, a possibilidade de instaurar algo onde antes não havia a partir de um ato performático. Se, de certa forma, isto já ocorre no âmbito teatral quando levamos ao palco aquilo que antes era texto, o que me interessa aqui é pensar até que ponto este procedimento não seria inerente ao dizer do poema.

É uma leitura já bastante corrente compreender o *Leaves of Grass* de Walt Whitman (1982), com sua novidade temática e formal, como o grande poema da democracia. Leitura que deve ser tida como paralela àquela proposta por Whitman de compreender os Estados Unidos como um grande poema. Não obstante, o que chama a atenção é a noção de que o poema seria “sobre” a democracia, isto é, que Whitman estaria registrando uma democracia nascente, deixando subscrito que haveria um conteúdo semântico do poema que fala sobre a democracia em todas as suas possíveis facetas, em temas dantes ignorados por poetas anglófonos¹⁸.

Os versos iniciais da primeira parte do livro na edição de 1855, posteriormente intitulada *Song of Myself*, dizem o seguinte:

I celebrate myself,

¹⁸ Desenvolvi alguns contornos acerca da obra de Whitman no artigo: “Um Corpo Sem Fim: A obra de Walt Whitman como corpo ilimitado, corpo em expansão, corpo fragmentário” (2011).

And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.
(WHITMAN, 1982, p. 27.)

A característica mais marcante aqui é que o poema de Whitman começa com um pronome, mais especificamente um dêitico, um marcador pragmático cujo valor está atrelado à posição de locução do falante. Émile Benveniste nota, ao falar sobre a natureza do pronome, que: “Cada *eu* tem a sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal” (1991, p. 278). O dêitico, portanto, é uma parte da fala absolutamente contextual em sua absoluta diferença, sempre enrizada no ato de dizer.

Se abordarmos o poema de Whitman como um texto performático, notaremos que não se trata de um registro narrativo – o poeta falando sobre si –, mas sim, dentro de uma dramatização ambígua entre texto impresso e oralidade, de um ato de cantar naquele momento da locução o fato presente. Devido à natureza contextual do dêitico, qualquer um que leia o poema de Whitman se colocará no papel de quem canta, naquele momento, de alguém que ocupa aquele lugar, que canta aquele eu unitário e múltiplo. Fato reforçado no segundo verso que estabelece o “eu” e “você” como marcadores intercambiáveis e temporários. Desta forma, o dêitico aqui também dramatiza a ambiguidade democrática do indivíduo diante do coletivo, do *en masse* tão caro a Whitman.

Se juntarmos a isso o fato de que a primeira edição de *Leaves of Grass* não vinha com o nome do autor na capa, somos levados a pensar que muito mais do que cantar “sobre” uma democracia nascente, que ainda não existia plenamente, Whitman intentava instaurar uma nova democracia a partir do ato de cantá-la. Isto se dá a partir do fato de que cada pessoa que lê o poema se coloca no papel do quem canta. Todos ocupam o lugar de respeito e diálogo com o outro proposto por Whitman. O poema, deste modo, a partir do uso do dêitico, efetiva uma espécie de democracia poética como caminho para a democracia em seu sentido pleno. Ele performa e instaura uma nova democracia que ainda não existe a partir do ato de ler.

5. Contornos do possível

Diante deste exemplo, resta-me elaborar alguns contornos desta interpretação de performance. Inicialmente, é necessário entender esta performatividade como inerentemente corpórea, mesmo quando nossa tendência, a partir de uma longa tradição

intelectualista de negação do corpo, seja de entender certos processos como meramente mentais. Merleau-Ponty (2006) coloca a fala como um ato motriz do corpo, como a movimentação de um braço, o andar ou outros atos de interação humana. A fala seria compreensível como um hábito, um modo de ser e movimentar no mundo normalmente irrefletido.

John Austin (1962), com seu conceito de *speech acts*, ou atos de fala, entende que o dizer é uma forma de agir que, dentro de um contexto institucional, instaura algo que antes não havia. Casamentos, contratos, leis, apostas, são todos fatos que surgem aí no dizer. Ao mesmo tempo, é a partir da linguagem e uma intencionalidade coletiva que instituições vêm a ser (em outras palavras, a linguagem é utilizada para instaurar a própria condição para que futuras coisas possam ser instauradas).

Para além dos atos de fala, que seriam de certa maneira um contorno de casos mais restritos, Austin abre uma possibilidade de pensar a linguagem como ação, como pragmaticamente localizada, e sempre como instauradora de algo, como incidindo sobre o mundo em todas as suas formas. Barbara Cassin (2018), partindo de Austin (mas observando justamente os modos de fala que não se enquadram necessariamente como atos de fala) e da retórica clássica (como técnica discursiva fortemente pragmática), elabora uma noção de *criar mundo* a partir dos usos da língua. O exemplo paradigmático utilizado pela autora está na noção de que Górgias cria a possibilidade de uma Helena inocente ao dizê-la em seu tratado *Elogio de Helena*:

O *Elogio de Helena* de Górgias é um paradigma de como uma epideitica está performando o seu objeto. Helena de Troia, a mais culpada das mulheres, se torna inocente pela força do Encômio de Górgias, que performa “uma nova Helena,” pronta para a Helena de Eurípides, como também para *La Belle Hélène* de Offenbach. (CASSIN, 2018, p. 3.)¹⁹

Em outro momento, Cassin (2009) diz que o tratado de Górgias: “é uma performance epideitica que produz não só persuasão mas um “efeito de mundo”: nós estamos agora em um mundo em que a inocência de Helena [...] é pensável e até plausível” (p. 351)²⁰.

¹⁹ “Gorgias’ Praise of Helen is the paradigm of how an epideixis is performing its object. Helen of Troy, the guiltiest of all women, becomes innocent by the strength of Gorgias’s Encomium, which performs a ‘new Helen,’ ready for Euripides’ Helen as well as for Offenbach’s *La Belle Hélène*”.

²⁰ “is an epideictic performance that produces not only persuasion but a ‘world effect’: we are now in a world in which the innocence of Helen [...] is thinkable and even plausible”.

Esta elaboração pode ser aproximada, no que tange ao instaurar algo novo, com a proposta de Thomasson (1999) para artefatos abstratos e a própria noção, acima mencionada em consonância com Ingarden (1973), de que uma peça teatral seria uma maneira de artificializar meu modo de ser para ser Estragon, Vladimir, Hamlet, Macbeth ou qualquer outro personagem/estado de ficção. Há em todo discurso uma construção da realidade que transpassa o mero registro.

A raiz que habita todos estes elementos é a mesma, a ação ou o agir como capacidade de instaurar o possível, operando aí, como propõe Celso Braida, uma inversão dos parâmetros artísticos tradicionais, já que:

Uma vez admitido o primado do efetivo sobre o possível, admissão essa de difícil aceitação por implicar a destrancendentalização do artístico, a operação da arte então teria de ser pensada como um *ato de ficção* que faz ser o que não é, pois seria a ação de *tornar possível*, em vez de ser uma realização do possível. De ponta a ponta, o artístico se daria por atos de ficção que tornam possível e assim acrescentam outras possibilidades que as existentes. (BRAIDA, 2018, p. 27,..)

Se a obra de arte literária, no primeiro momento, pode ser vista como uma ação performática proposta por um artefato, torna-se importante, neste segundo momento, compreendê-la como instaurando possibilidades no mundo (não como mero cumprimento de uma possibilidade), tendo em vista que: “O possível é um efeito da ação efetiva ou uma fase da atividade interativa” (BRAIDA, 2018, p. 27), e não algo que preexiste ao agir.

Essa pungência fática será notada por Judith Butler ao pensar o ato de injúria no discurso de ódio. Em resposta a argumentos de que qualquer tentativa de acabar com o discurso de ódio implicaria em tolher a liberdade de expressão, Butler (1997) argumenta que o discurso de ódio não é um conteúdo semântico (algum tipo de registro ou informação), e sim uma agressão, um ato de violência contra o outro (e contra si mesmo), portanto deveria ser tratado como ato de violência. Se Austin aponta para o discurso como uma ação no mundo, Butler tira as consequências de que o dizer é sempre, inevitavelmente, social e político.

Novamente, retornamos ao teatro. Pois se constantemente somos confrontados com a noção romântica de que a arte nada pode no mundo, o teatro nos dá uma efetividade contrária, se o percebemos como local histórico de constante e iminente censura. Talvez por ser tão claramente um local em que a fala, o poético, o literário, instauram realidades, que ele seja o alvo de longa perseguição. Seja na direta proibição,

presente de diferentes formas desde a época de Shakespeare até a censura institucionalizada na Inglaterra com o *Theatres Act* entre 1843 e 1968, seja na tentativa de alinhamento e controle por parte do estado, como indica Martin Esslin (1977), com a construção de teatros nacionais²¹. O que importa notar é que, se aceitarmos que a poesia e teatro instauram o possível, então teremos que recusar a alegação castradora de que a arte nada pode no mundo, e passar a pensá-la como força movente no agir do mundo.

Conclusão

Ao final, deve ter ficado claro que os dois modos de performance estão imbricados, e que no momento em que compreendemos um somos levados a pensar os contornos do outro. Trata-se de uma questão filosófica, dentro da filosofia da arte, que tem a sua origem nas obras de teatro e poesia. Se eu disse no começo desta fala que ia à filosofia para buscar auxílio na compreensão do literário, agora é importante notar que é o literário que abre um problema filosófico e, ao mesmo tempo, dá os contornos para sua compreensão. As estruturas do teatro apontam para uma ontologia da literatura e seu papel no mundo. É a partir de um gênero muitas vezes considerado como um “caso limite” que podemos novamente pensar a poesia. É a partir de um diálogo entre teatro, poesia e filosofia que podemos pensar nosso agora. É das fronteiras e dos limites que surge a mudança e a compreensão.

REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, António. A Arte como “campo de possibilidades”. In: HATHERLY, Ana; CASTRO, E. M. de Melo e. *Po-Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Moraes Editores: Lisboa, 1981.
- AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University, 1962.
- BECKETT, Samuel. *Selected Works of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2011.
- BENVENIST, Émeli, *Problemas de linguística geral I*. (trad. Maria Novak e Maria Neri). Campinas: Pontes/Ed.Unicamp, 1991.
- BRAIDA, Celso. Arte, ação e ficção do possível. In: VACCARI, Ulisses (Org.). *Arte e estética*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2018.

²¹ Raymond Williams (1968) localiza a censura teatral na exclusão da possibilidade de encenar situações em que o ser humano almeje mudar ou mude efetivamente sua realidade. Tal evento seria irrepresentável no palco, de certa forma lembrando a proibição de representar o regicídio, devido ao medo de que tal representação poderia instaurar nas pessoas a noção de que o rei poderia ser morto e, mesmo, o intuito de revolução. Este fato já seria o suficiente para rebater a tese de que a arte nada pode no mundo.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech: a Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.

CARSON, Anne. *Nox*. New York: New Directions, 2010.

CASSIN, Barbara. Sophistics, Rhetorics, and Performance; or, how to really do things with words (trad. Andrew Goffey). *Philosophy & Rhetoric*, vol. 42, n. 4. , p. 349-372. 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25655365>. Acesso em: 2 jan 2019.

_____. Translation as politics. *Javnost - The Public Journal of the European Institute for Communication and Culture*, 9 Feb 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13183222.2018.1418800>. Acesso em: 2 jan 2019.

CLIFFORD, Alison. *The Sweet Old Etcetera*. Disponível em: http://collection.eliterature.org/2/works/clifford_the_sweet_old_etcetera.html. Acesso em: 2 jan 2020.

ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. New York: Hill and Wang, 1977.

FLUXUS. *The Fluxus Performance Workbook* (ed. Ken Friedman; Owen Smith; Lauren Sawchyn). Performance Research e-Publications, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. (2º edição) (trad. Joel Weinsheimer; Donald G. Marshall). New York: Continuum, 2006.

HATHERLY, Ana. *A Casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995.

INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art*. (trad. George G. Grabowicz) Evanston: Northwestern University, 1973.

ISER, Wolfgang. *The Act Of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

LEITER, Brian. Nietzsche. In: O'CONNOR, Timothy; SANDIS, Constantine (Ed.). *A Companion to the Philosophy of Action* (Blackwell companion to philosophy). Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.

LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge: MIT, 1999. p. 12-17.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura) São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica* (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ONO, Yoko. *Grapefruit: a Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*. Simon & Schuster: New York, 2000.

RAYNER, Alice. *To Act, to Do, to Perform: Drama and the Phenomenology of Action*. The University of Michigan Press, 1994.

TAVARES, Otávio. Um Corpo sem fim: a obra de Walt Whitman como corpo ilimitado, corpo em expansão, corpo fragmentário. *Revista texto poético*, Brasil, v. 7, n. 10, p. 39-59. 2011. ISSN: 1808-5385. DOI: <http://dx.doi.org/10.25094/rtp.2011n10a54>. Disponível em: <http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/54/66>. Acesso em: 29 julho 2020.

_____. Do teatro ao digital: uma ontologia a partir de Roman Ingarden. *Texto digital*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, v. 12, n. 2, p. 35-58, jul./dez. 2016. ISSN: 1807-

9288. DOI: 10.5007/1807-9288.2016v12n2p35. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2016v12n2p35/33182>>. Acesso em: 31 de maio 2019.

_____. Ingarden e uma ontologia da obra de arte literária. *Estação literária*, Londrina, Paraná, Brasil, v. 20, p. 85-107. 2018. ISSN: 1983-1048. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/31029/23405>>. Acesso em: 31 de maio 2019.

_____. A obra literária como artefato e ação segundo Roman Ingarden. *Signótica*, Goiânia, Goiás, Brasil, v. 31, p. 101-120. 2019. ISSN: 2316-3690. DOI: 10.5216/sig.v31.52280. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/sig/article/view/52280>>. Acesso em: 31 de maio 2019.

THOMASSON, Amie L. The Ontology of Art. In: KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide To Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

_____. *Fiction and Metaphysics*. New York: Cambridge University Press, 1999.

WHITMAN, Walt. *Poetry and Prose*. New York: The Library of America, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Drama in Performance*. London: Watts, 1968.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. (trad. G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker, e Joachim Schulte). Singapore: Wiley-Blackwell, 2009.

Transitoriedades e os rastros da imagem: composição coletiva no agora e a tradução de afetos

Tobias Nunes¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Este ensaio-relato tem como objetivo registrar e compartilhar a experiência e a vivência tidas no intercâmbio criativo intitulado: Como não saber juntos: o que fazer daqui para trás_in situ; oferecido na 7ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp, ministrado e proposto pelo artista, pesquisador e dramaturgo Português João Fiandeiro. A provocação e o exercício da composição de um experimento coletivo em tempo real, a partir da exaustão, coleta de imagens no ambiente externo, tradução de instantes por meio de recursos não verbais e outros modos de compartilhamento são os disparadores dessa experiência que permite reflexões e mais teorias, tendo a prática como respaldo. Um esboço de dramaturgia surgiu dessa vivência e interação com os corpos, com o espaço, com os vetores traduzíveis e os modos de comunicação entre meios. E provocou em mim, como dramaturgo, outros vetores de impulso para composição de textos dramáticos, qual seja o espaço de encenação e de movimento para esse texto:

Esboço dramático possível ² Ainda sem título (?)

Traduzir a imagem afetada.

Peso. Fôlego. Jogo. Sustentação. Imprevisibilidade.

Visibilidade ou esconderijo?

¹ Mestrado em andamento no programa de pós-graduação em estudos da tradução na Universidade Federal de Santa Catarina PGET/UFSC. Bolsista CAPES excelência PROEX/UFSC. Membro do grupo de pesquisa Artes e mestiçagens poéticas. Bacharel em Biblioteconomia – Gestão da Informação pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Escritor, revisor de textos e dramaturgo. E-mail: tobiasnunes@msn.com.

² Esboço de dramaturgia escrito pausadamente com interferências nos dias 05, 06, 10, 11 e 12/03/2020 na Oficina cultural Oswald de Andrade em São Paulo/SP durante a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MITsp 2020, a partir da participação como narrador-observador em intercâmbio cultural oferecido pela mostra.

Respiro. Trânsito e motivação. Coletividade. Envolvimento.

Trama.

Vida no gesto.

Partilha inquieta e solitária.

O som sutil do ofegante.

Escrita invisível e perecível.

Desgaste. Mais fôlego.

Ponte e rampa para o onde com o que.

Investigação. Teste.

Alô!

Gotejar-se. Liquefazer-se. Sublimar-se.

Fazer-se em doses de ser em prazer e levitação.

Não são direções nem apontamentos.

O que você não ouve você não faz!

Materialidade do objeto corpo.

Mutualismo e simbiose.

Quais são as interferências? Você me vê!

Vias de acesso. Vias de percurso. Vias de ação.

Vias de visão.

Olfato e demais sentidos.

O que você vê?

Seja e documente.

Sentado ou então fique de pé, eu também te vejo.

Eu também desejo, mas não processo.

Não há tempo hábil, e o tempo do permanecer sequer me toca.

Eu não deixo. Você também não deixaria se provasse.

Microfonia para não ser inteligível pela língua.

Eu quero a linguagem.

Estou interessada!

Endereçado!

Posso não mais falar?

Você já pensou não falar?

É além-limite físico. Físico. Físico. Espacial. Eco.

Delimitação do entre, até ali traçada a abertura da fenda.

E lá você pode cair sem planejar.

Eu te resgato antes de agonizar.

Quem?

Estamos seguros.

Acho que não!

O cheiro do limo verde. Natural e orgânico.

Organicidade da cor. Paleta de cores que se misturam em organização.

A desordem não tem... não tem...

Esqueça e corra!

A ponta do caco de vidro que fere e que num rosto ferido reflete sem ser espelho, como se espelho fosse. É o seu desejo.

Seu proponente não é habitado por desejo, ele executa o desejo.

[...]

Qual a potência do ritmo?

Quebrei e continuei.

A menina na caixa de ovos: Cuidado!

Não é frágil!

Cabe o encaixe.

Um balão bússola direciona o movimento, não é vento,

é tempo do movimento da vontade, da ambientação, do pedido e do acréscimo.

O que vem?

Um eterno imprevisível impensado.

É possível fabricar o habitável?

Ativei!

Lancei os pés para longe.

Coreografar é periferia, e na minha mira a perspectiva.

Entorno, entorno circulado, envolvido, abraçado.

Looping não circular.

Na reformulação dos enunciados, exercite não ser sendo.

Qual é a cor?

Bênçãos na natureza e nascimentos do aqui.

O movimento do já em parentesco com os agoras, pois tem mais de um olhar.

Musique o instante e componha uma não narrativa. Coragem e crença...

É celebrativo.

Eu li!

Expectativa do corpo. Rito de ocasião. Interferência e conexão.

Texturização do inanimado. Informativo no vazio.

Jornal sem linha, notícia despida e anúncio.

Classificados fora de uma lista.

Esforço sem recorrência.

Ruído e profusão.

Profano a existência do calendário e dos registros.

Nem penso que horas são.

Entenda. Rastros de osso evidências de corpo.

Qual a cicatriz da presença?

[...]

[...]

Intercâmbios já carregam em si mesmos propósitos de expansão, testes e experimentos. Favorecem trocas, exploração de questionamentos e processos subjetivos de assimilação, ao passo que também permitem um lançar-se ao desconhecido e ainda pouco explorado pela nossa particular subjetividade e visão, até mesmo restrita e pouco consciente do que nos circula. Intercâmbios são mergulhos de consciência e construção de novas fronteiras de percepção. O intercâmbio artístico **Como não saber juntos: o que fazer daqui para trás_in situ**, proposto pelo artista e dramaturgo português João Fiandeiro como parte da programação da sétima edição da MITsp – Mostra internacional de teatro de São Paulo 2020 teve aparo no mais amplo sentido que uma experiência artística coletiva e de encontro com o inesperado pode proporcionar.

Enquanto narrador-observador do experimento cênico apresentado no último encontro, no dia 12/03/20 como resultado do intercâmbio, coloquei-me a disposição do que me chegasse aos olhos, das possíveis leituras, inquietações e afetações surgidas com os colegas atuantes-captadores de afetos que compartilharam e formularam atravessamentos a partir do estado de exaustão e desequilíbrio nas corridas que faziam nas ruas e nos arredores do espaço onde nos encontrávamos. A exaustão foi aqui umas das conexões com os observadores, no exercício daquilo que se vê e nos modos de ver. E com essa ação, remeto-me a Georges Didi-Hubermann e o trânsito entre “o que vemos e o que nos olha”, como permitimos e acessamos o que é visto. O que e como manipulamos o que é visto e permite ser visto. “A arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver e, por isso mesmo, impõe sua ‘específica presença’ [...] e ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente. [...] ver sempre alguma outra coisa além do que vê”. [...] (DIDI-HUBERMAN, 1998. p. 61-63). Esse tipo de observação vinculada ao estado de e produção de arte, juntamente da disposição para afetar-se ou tornar-se um dispositivo aberto e dinâmico de leitura e recepção.

As ações apresentadas são ações coletadas no externo, do cotidiano, do observado, do comum e do diário. Acontecimentos corriqueiros em bairro movimentado, carregado de informações passíveis de afeto (no sentido de atingir quem com atenção observa por onde transita). O próprio estado de observação e exercício etnográfico disparado pela repetição de movimentos, alternância de velocidades, fôlego e paciência. Permitir e favorecer a fluidez do pensamento e da imagem. A contento, são essas imagens capturadas como afetações que serão ligeiramente trabalhadas no que antecede sua execução, provocadas pelos questionamentos: O que? ; Como?

E na execução consigam ser traduzidas sem grandes elaborações ou racionalização.

Interpretações e descrições diretas ou ainda explicações justificadas não tem espaço e não cabem na proposta dessa busca pelo ‘não saber juntos’. A construção da escrita pela imagem que é atraída pelas sensações - onde os sujeitos envolvidos e com quem se compartilha assumem, ainda que involuntariamente, a posição de autores mediadores - se dá justamente pela disponibilidade de observação no inesperado.

O que fazer daqui para trás?

Manifestar pelo ‘onde’, iniciar pelo ‘o que’, esgotar a imagem captada, reformular o afeto enquanto afetado na intenção de investigar a experiência com a construção de um texto imaginado, não dito, analfabeto, mas que se comunica. E na ausência da palavra, na ausência do texto de letra, como é possível compreender o que está sendo escrito? Pois, há uma escrita em processo ali. Há uma escrita coletiva que se atravessa, que afeta e que está em reformulação e sendo traduzida nesse mesmo instante.

Gesto e movimento, bater de ossos e estruturas são essenciais. O corpo e a disponibilidade, física inclusive, são primordiais. São eles os dispositivos disparadores no *start* desse estado, para início dessa experiência de captação-composição – apresentação.

Traduzir um afeto exige formulação e execução em ordens deslocadas, ou até mesmo sem ordens estabelecidas, numa espécie de disposição para o inesperado e o modo como ele reverbera. A suficiência das imagens apresentadas – é necessário ressaltar aqui o verbo **apresentar**, não o **representar** escolhido como ambientação e onde o ato de traduzir se ancora. Apresentação e representação com diferenças que não dialogam na execução dessa experiência. Seja na posição de atuante, ou na de narrador observador – a partir dos atravessamentos do real, do observado, levando em conta a provocação: o que vale ser apresentado? Em termos de tradução, Julio Plaza (2001) nos relembra:

A tradução para nós se apresenta como a “forma mais atenta de ler” a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo em que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. [...] A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de

estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos. [...] toda forma de arte situa-se no cruzamento de três linhas evolutivas: a elaboração técnica, a elaboração das formas da tradição e a elaboração das formas da recepção. (2001, p. 2).

Então permitir o surgimento de uma imagem por meio do corpo, explicar pelo gesto no sacrifício de emudecer o visível. Pois, o que é visto se mostra e não conhece a palavra. Sem a intenção de controlar ou situar o tempo, já que a relação com o tempo nesse intercâmbio, durante o exercício dessa composição coletiva, ultrapassa o modo costumeiro e trivial, já tão comum na assimilação da passagem dele. Ao passo que enquanto corro, capto imagens ou aguardo para observar execuções. Sou o presente, o agora.

Já durante a execução de fato, o experienciado na captação se torna passado e é reapresentado no espaço num novo presente. Um novo presente elaborado espontaneamente com a apresentação do afeto coletado na rua, na corrida do corpo disposto ou ainda do olhar atento do observador com quem se compartilha essas ações. A relação tempo-espaço tem outra dimensão aqui.

Quando uma imagem vive e morre?

A imagem tem futuro provisório e é atingida por mutações sucessivas, não só pelo gesto daquele que a formula, mas também por aquele que a vê e lê e nela também interfere. A razão é o acontecimento, a emoção e a narrativa estão num tempo suspenso, e acenam na vontade tentadora de fazerem parte da composição, e também participarem desse processo de tradução. Mas cabe lembrar que narrativa e emoção sugerem descrever, característica que a palavra tão bem abraça. E não falo aqui de anulação da poesia, acompanhante da emoção em processos criativos e de escrita, falo de observar, de clarificar sem explicar dentro da condição de observador que narra (não no sentido descritivo). Um observador que também tece um texto, muito embora não o componha pelo gesto, pela exaustão ou estado de esgotamento que a corrida em espaço externo para a captação de imagens fornece como parte do processo e do experimento em seu todo. Para o observador-narrador a exaustão não é física.

É possível ser poético no silêncio, no gesto, desde a gestação/formulação da imagem até sua execução/revelação. O que componho enquanto narrador-observador, que usa a palavra, ainda que amparado no texto como recurso – é equivalente ao processo daquele corpo que corre e capta ações e sons e se deixa interferir até a exaustão, recupera fôlego e mantém sua movimentação?

Trata-se de um experimento coletivo, de uma composição coletiva, repleta de atravessamentos, ruídos e subjetividades das mais diversas ambientações. E falar de tradução é falar de equivalência. E novamente: como não saber? Ou melhor: Como não saber que sei? Como saber que não sei?

É da criação em tempo real a que nos referimos enquanto coletivo. Partindo da contaminação a formulação, pois sou contaminado pela execução, durante formulação do atuante e da imagem captada por ele, e sou provocado a interagir ou a aquietar. Isso interfere na composição do que vejo, interfere na leitura que faço dessa imagem apresentada em tempo real. É uma grande prática de permanência, do oferecer-se como acontecimento durante o tempo de afetação, que não é o mesmo que o tempo cronológico. É a prática de retenção e conservação dos impulsos e das experiências captadas.

Em resumo, na prática, tem-se:

Coleta – Reformulação – Compartilhamento

Afetação – Formulação – Execução → tríade disparadora do processo
intercambial.

Sobre as noções de tempo, durante a partilha e execução, há a sua fragmentação ou expansão na reunião dos afetos atravessados e individuais, onde é possível enxergar diálogos e comunicações entre as ações dos atuantes. São as escritas gestuais do sutil ou então o encontro dos afetos em ebulição como potências criadoras equivalentes ao afeto coletado.

Quando uma imagem se esgota?

O exercício de desapego daquilo que afeta e foi recriado é necessário para a chegada de outro afeto. E isso implica soltar, desfazer, desalinhar um objeto caso seja um objeto o afeto trazido para a “cena”. A rede de contaminação e partilha de afetações

é feita a partir de uma dobra/fenda, de um “entre” executor-objeto-observador em cumplicidade e testemunho.

A relação com os objetos deve existir desde a afetação, continuar na reformulação e apresentar-se na execução até seu desapego. Os impulsos dessa execução e relação com os objetos ganha direcionamento. É um ponto e não tem, portanto, nem futuro nem passado, e se os tem são reformulados, pois está no agora, na composição de um atuante em tempo real.

O foco de atenção está também no questionamento: O que move a ação?

Aliás, são muitos os questionamentos que permearam toda a duração do intercâmbio. Alguns expostos aqui nesse texto.

Questionamentos que bem podem ser acoplados as formulações resultantes da composição, já que são esses mesmos questionamentos, afinados, que vão formular ações, gestos, interação com objetos. É estar na parte de trás_in situ.

O afeto/afetação é também a captura de relações entre uma coisa e outra, que interfere na “escolha” dos objetos no sentido de replicar vivências. Colabora com a reformulação desse afeto noutra espaço, que não o mesmo onde foi coletado - processo de tradução – e não necessariamente do mesmo modo como foi captado ou como aconteceu na condição de vivência do atuante enquanto corria. A dramaturgia aqui surge como objeto de interrupção no exercício da presença. Relato daquilo que é visto no compartilhamento de afetações, e com isso também criar autonomias na condição de permitir ser afetado.

O olhar de panorama em estado de pré-fotografia, embora as imagens nem sempre sejam estáticas, me estimula a perguntar: o afeto pode ser a fotografia revelada na execução?

O corpo registra a execução, o gesto revela num registro que se dissolve no ato de atirar-se no inesperado. Não há controle, a exaustão e a corrida ou a atenção voltada para a partilha das afetações permite reformulações no e com o inesperado. Transparências do eu e do inesperado que me circula.

O que está a minha volta pode ser reformulado?

As fronteiras da repetição de gestos estão nas variações do ‘como’. Esse ‘como’ interrogador é a questão para o atuante, desde que o questionamento desse ‘como’ caiba na ação/execução/apresentação desse afeto.

É possível afetar-se de muitas maneiras e traduzir um afeto numa sequência de execuções sem que necessariamente os afetos estejam interligados, suscita retrabalhar ações e recriar com as interferências do real. E qual o impacto do real para execução de um afeto?

Selecionar o olhar, perceber a sutileza dos acontecimentos é o ponto de interferência no ato de traduzir. A escrita dramática aqui se dá – com o narrador/observador – a partir do imprevisto, na construção de ficções: “o que sou não fui sozinho”, nessa intersecção entre os corpos participantes na proposição desse intercâmbio. E o estado do corpo que compõe oscila entre o documental versus ficcional e a transição entre ambos.

A composição, em seu todo, esse *trás_in situ*, proporciona a experiência da tradução daquilo que nos afeta valendo-se de outros recursos e ferramentas além da palavra. Podendo ser a palavra um modo de se movimentar e respirar dentro das noções de tempo/espaço. O transicionamento, a redução de ausências e a amplificação da experiência que novamente nos estaciona no “o que sou não fui sozinho”.

A duração, os filtros, as variações e modos de estar e presenciar o agora no experimento é permeado pelos afetos e sua tradução. Ao passo que é também o agora traduzido junto do afeto e sua tradução em texto ou linha narrativa-dramatúrgica surgida desse processo que dá convicção ao gesto.

O afeto é o intermédio para composição, organização, troca e compartilhamento. O afeto é o impulso disparador da criação de uma “cena”, extraída de imagens e exercícios de aproximação com o real externo e a organização do que foi visto e captado para a construção de um repertório gestual. Repertório que tem suas raízes nas reformulações e execuções durante a vivência com o inesperado, o que exige do atuante formular a operação e afiná-la diante dos questionamentos: o que eu faço? Qual meu objetivo? Fugindo ainda, de uma estética representativa ou de interpretação, pois não é válida. Imagens e afetos passam pelo corpo, tanto dos atuantes quanto dos observadores-narradores-leitores (incluo aqui a palavra leitor porque observação enquanto dramaturgia implica leitura) em investigação de estados, e é o estado de afetação o guia da execução/composição.

Parar e (re)parar, aqui, como verbos de composição e movimento. Juntos moldam a fronteira de duração entre colapso e performance, imagem e gesto, linhas de início e término, ativação e continuidade de uma memória recente ou condução dessa memória. Não há público, há observadores, sejam eles integrantes ou não do processo

de composição. É a figura e posição do observador que dá convicção e remete às leituras. É a observação que confirma a formulação de uma imagem, de um afeto. Para tanto, é imprescindível que um corpo esteja à altura do acontecimento que quer traduzir. Alimentar o gesto para saborear o acontecimento. E a tradução é esse acontecimento.

Falando de posições, é o corpo enquanto executor que fornece ao corpo enquanto observador a experiência da descoberta. São relações que já existem naturalmente, tanto a de executor quanto a de observador com o ambiente. Cabe, no processo de composição e tradução dos afetos, reduzir o que é inorgânico e idealizado, programado e muito pensado. E imaginar como se dá esse processo é importante, porém difere de previamente concebê-lo. Nada é determinado, basta uma apropriação da simplicidade já existente e reformulá-la, e assim criar condições para o acontecimento performativo.

A ação nos coloca no lugar da reformulação e nos direciona para replicar. Replicar: outro verbo acoplado ao processo de composição do ato performativo da tradução dos afetos. Correr, nisso tudo, mais que alcançar exaustão, condiciona visibilidade e impede o surgimento de uma narrativa emocionada e muito pensada. Faz também lembrar que ser obsessivo com a produção de uma ideia para o acontecimento de uma imagem é o mesmo que paralisia, contraponto com o que o intercâmbio tenciona. Corrida é movimento, afetos não são da ordem do tempo cronológico, nem composições fechadas. Experiências com o real não necessariamente resultam organicidade.

O que o afeto transforma?

Rastros da experiência, identificação das coincidências e reverberação dos encontros. A produção narrativa favorecida pela experiência da observação do corpo em movimento, correndo (enquanto corro o que está acontecendo?) para captação e retenção de imagens resultadas em traduções. O corpo observador constrói narrativas e também está em movimento, e é interrompido sucessivamente pela movimentação constante dos atuantes tradutores, que chegam com imagens, afetos e objetos. A construção do “texto” - descritivo que seja - dispara-se daqui. O cansaço não impossibilita a apresentação do afeto coletado e sugere relações de composição: corpo-corpo; corpo-fala; corpo-objeto; corpo-interação; voz-objeto...

Escrever nessas condições permite afinar-se com as variações da comunicabilidade. A tradução em tempo real equilibra tensões, rompe hierarquias de criação e liberta da tirania da visão em frontalidade. Pode ser panorâmico, plano detalhe, diagonal, lateral... é o olhar quem chama, e novamente o que vemos também nos olha.

Não é sobre expectativa, é sobre experiência. E como experiência, vivenciar estados, maneiras de estar e modos de colocação do corpo para composição em arte. Ausentar o medo, fragilidades, limitações e vulnerabilidades com o amparo de não ser sozinho, porque o “que eu fui não fui sozinho” no ato de replicar um acontecimento na possibilidade de não saber juntos.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MITsp 7ª Mostra Internacional de teatro de São Paulo. *Catálogo*. São Paulo, 2020.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Estudo e tradução do poema *Barcarola* de Jacinto Benavente

Study and translation of the poem Barcarola by Jacinto Benavente

Rodrigo Conçole Lage¹

O mar e todos os demais elementos associados a ele não só tem servido de tema para a poesia, mas também deram origem a um novo gênero poético, a barcarola. Para um melhor conhecimento deste gênero decidimos estudar uma composição do escritor espanhol Jacinto Benavente. Além de ter sido um profícuo dramaturgo, se dedicou a crônica, ao conto e a poesia. Contudo, o interesse por suas peças ofuscou o restante de sua produção, que tem sido pouco lida e estudada. Foi a constatação desse fato que nos levou a escolher um de seus poemas como objeto de estudo. Ele não está entre os mais importantes poetas espanhóis de sua geração e sua produção poética é relativamente pequena, mas isso não retira o seu valor. Sua produção engloba o livro *Versos* e uns poucos poemas inéditos incluídos na edição das obras completas; o ““Madre”, “En el *meeting* de la humanidad” e “La inútil rueca”” (GUADAÑO, 2008, p 387, tradução nossa).

Um fator que pode ser considerado responsável pela pouca repercussão de sua obra poética, e pelo desinteresse da crítica, pode ser a forma negativa como seus poemas foram lidos. Segundo Guadaño (2008, p 387, tradução nossa), por exemplo, “não passam de ser exercícios retóricos da juventude, nos quais as vezes se faz demasiado explícito o modelo imitado. É, talvez, esta falta de originalidade a causa da mínima repercussão que teve o livro [...]”. Partindo do princípio de que esse julgamento é questionável, analisaremos o *Barcarola* com o objetivo de verificar se, realmente, o texto não apresenta nenhum traço de originalidade. O primeiro passo foi procurar identificar as características do gênero poético barcarola. Isso é necessário porque, dentro da poesia luso-galega, existe um gênero poético que, na modernidade, por não se conhecer seu nome original (se é que o tinha), recebeu dos críticos o nome de barcarola².

¹ Especialista em História Militar pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Professor de História no Colégio Estadual Governador Roberto Silveira (RJ). E-mail: rodrigo.lage@yahoo.com.br

² Artigos como *Uma barcarola de Augusto dos Anjos*, de Chico Viana, e *Um as ondas e outras: o desdobrar-se do mar e do amor (abordagem semiótica de uma barcarola de Roi Fernández)*, de Lino Machado, estudam poemas do lirismo galaico-português sem apontar para o fato de que os poemas estudados não tem relação com as canções venezianas nem com os poemas inspirados nelas.

Na sequência, apresentamos um resumo do poema acompanhado de alguns comentários referentes às duas edições do texto utilizadas em nosso trabalho. Isso se torna necessário porque o poema é pouco conhecido e as diferenças formais entre as duas versões tem certa importância. Ao mesmo tempo, no decorrer da análise, destacaremos os elementos que consideramos renovadores do gênero. Por fim, analisamos a diegese com o objetivo de identificar suas características e o modo como essas inovações se apresentam.

1. Por uma definição da *barcarola*

Quando o compositor Bob Dylan ganhou o prêmio Nobel de Literatura de 2016 ocorreu uma retomada da discussão a respeito do caráter literário de uma letra de música. Esse tipo de discussão é importante para um melhor entendimento da *barcarola*, pois, se com o passar do tempo o termo passou a designar um gênero poético, originalmente se referia a um gênero musical com características próprias. Isto é, o termo *barcarola* “designava em sua origem um canto de gondoleiros venezianos, mimético e frequentemente improvisado” (TOVAR, p. 80, tradução nossa). Canto cujos temas estavam ligados, de forma exclusiva, ao mar ou ao rio. Como não conseguimos encontrar nenhum estudo que descreva, de forma minuciosa, as diferentes características do gênero, apresentamos uma síntese das informações fornecidas por diferentes estudos.

Do ponto de vista formal, tradicionalmente, essas canções utilizavam o compasso com métrica 6/8, chamado de composto,³ ou com métrica 12/8, chamado de quaternário⁴, com um andamento *moderato*⁵. Contudo, Aparicio (1987, p. 767, tradução nossa) assinala também a utilização do “compasso de 2/4”, denominado simples⁶. Ao mesmo tempo, o ritmo dessas canções apresenta “um acompanhamento uniforme que sugere o movimento de balanço de um barco” (APEL; DANIEL, 1973, p. 26 apud

³ Segundo Luiz Henrique B. (2015): “**Compasso binário:** é formado por dois tempos, sendo o primeiro forte e o segundo fraco. Pode ser classificado como simples (2/8, 2/4, 2/2) ou composto (6/16, 6/8, 6/4)”.

⁴ Segundo Luiz Henrique B. (2015): “**Compasso quaternário:** é formado por quatro tempos, sendo o primeiro forte, o segundo fraco, o terceiro de intensidade média e o quarto fraco. Pode ser classificado como simples (4/8, 4/4, 4/2) ou composto (12/16, 12/8, 12/4)”.

⁵ Segundo Silva (2012, p. 105): “O termo italiano *moderato* significa, na língua portuguesa, como era de se esperar, moderado, comedido, controlado, sentidos que, além de determinar um tipo de movimento, indicam também um caráter implícito”. Este é um andamento considerado intermediário, que é mais comumente utilizado como qualificador de outro andamento como, por exemplo, *allegro moderato* ou *allegretto moderato*.

⁶ Segundo Luiz Henrique B. (2015): “**Compasso simples:** é o compasso cujos tempos podem ser divididos por dois. Também podemos dizer que a unidade de tempo do compasso simples pode ser naturalmente repartida em duas partes iguais. Podem ser binários (2/8, 2/4, 2/2), ternários (3/8, 3/4, 3/2) ou quaternários (4/8, 4/4, 4/2)”.

APARICIO, p. 767, tradução nossa). Ou seja, a definição do gênero está baseada não só na temática, mas também nas características formais que lhe dão determinado ritmo.

Estas canções vão dar origem aos poemas do mesmo nome. Se, como canções, elas apresentam um ritmo bem definido e regular, enquanto poesia, eles tem um ritmo bem diversificado. Por exemplo, se o texto de Benavente, como veremos na próxima seção, tem uma estrutura muito regular vemos que o poema de Neruda, do mesmo nome, “está composto por oito estrofes de variado número de versos, sem rima e com grande número de encavalgamentos” (MONTERO, 1997, p. 4). E, como já foi dito, não podemos confundir esse gênero com as cantigas de amigo da lírica galego-portuguesa que, modernamente, receberam dos críticos o mesmo nome:

Poema medieval, do tipo das cantigas de amigo, exclusivo, ao que tudo indica, do lirismo galaico-português. Uma vez que lhe desconhecia o nome que ostentava durante a Idade Média, adotaram-se modernamente as duas denominações referidas [Marinha ou Barcarola]. Como estas assinalam, a cena descrita passa-se diante do mar ou do rio: a moça do povo dirige-se às ondas, em confiança, lamentando o afastamento, a demora ou a partida do bem amado, que viajou para cumprir o serviço militar (fossado), ou suplicando-lhes notícias do ausente; outras vezes, posta-se à margem das águas, à espera da embarcação que poderá trazê-lo de volta, ou diz que seu “amigo” (namorado, amante), se soubesse que ela vai banhar-se no rio, far-lhe-ia companhia. (MASSAUD, 1974. p. 56)

As maiores diferenças estão no fato de que a barcarola propriamente dita não é um tipo de canção de amigo. Não vamos encontrar a presença da palavra amigo, o Eu poético não é uma mulher e não é necessariamente uma composição breve. Pelo contrário, nela predomina a figura masculina⁷ e as composições não são obrigatoriamente textos breves; a de Neruda, por exemplo, não é, e a de Benavente é ainda maior. Sem contar as diferenças temáticas. Como a bibliografia em português sobre barcarolas está focada nos estudos da poesia luso-galega ela não auxilia nos estudos dos textos inspirados no gênero veneziano. Por fim, com a constatação desse fato, passamos ao estudo do poema de Benavente.

⁷ Digo que predomina pelo fato de não ter podido verificar a existência de um Eu poético mulher dentro do gênero. Somente um estudo exaustivo do maior número possível de barcarolas poderia elucidar a questão sobre a existência ou não-existência de um Eu poético feminino, mas isso exigiria um artigo dedicado especificamente ao assunto, o que não é o objetivo deste trabalho.

2. *Barcarola* de Jacinto Benavente: Um resumo do poema

Até onde foi possível averiguar, o poema *Barcarola* foi publicado inicialmente no livro *Versos*, pág. 27-29, de 1893, sendo a única composição deste gênero presente na obra. Ele é composto de 58 versos irregulares, alguns com rima e outros não, divididos nas doze estrofes⁸ que compõem as três partes da obra. A primeira é composta de 22 versos, divididos em quatro estrofes (6, 6, 6 e 4); a segunda possui 16, divididos em cinco estrofes (4, 4, 4, 2 e 2); e a terceira tem 20, divididos em três estrofes (1,2 e 17). Existe uma diferença entre a versão original e a publicada no artigo *La poesía de Jacinto Benavente: Estudio y edición crítica de Versos (1893)*. Nele, o recuo das linhas, no início de cada estrofe, foi omitido ou, em alguns casos, atenuado, podendo passar a ideia de que o poema é composto de uma única estrofe em cada parte, como podemos ver, por exemplo, no seguinte trecho:

¡Vida mía! Debajo del agua,	¡Vida mía! Debajo del agua,
en el fondo del mar,	en el fondo del mar,
tú que sabes cosas tan extrañas,	tú que sabes cosas tan extrañas,
¿no sabes qué habrá?	¿no sabes qué habrá?
Una tumba para nuestros cuerpos,	Una tumba para nuestros cuerpos,
una tumba donde descansar,	una tumba donde descansar,
un abrazo, y unidos por siempre,	un abrazo, y unidos por siempre,
abajo, en el fondo, qué bien se estará	abajo, en el fondo, qué bien se estará
(GUADAÑO, 2008, p. 422).	(BENAVENTE, 1893, p. 28)

Apesar deste erro de transcrição, o artigo de Javier Cuesta Guadaño é um trabalho fundamental para todos os que pretendem estudar a produção poética de Benavente. Infelizmente, o autor não faz nenhum comentário ao poema *Barcarola* ou sobre que poeta(s) poderia(m) ter influenciado na sua composição. Não sabemos o

⁸ Andrés González Blanco aponta “a influência de Bécquer, Campoamor, Balart ou Manuel del Palacio nestes Versos, aonde não ressoam ainda os ecos dos “esplendores modernistas”, nem as novidades métricas ou rítmicas originais” (GUADAÑO, 2008, p. 397).

motivo dessa omissão, já que outros poemas foram amplamente comentados e suas fontes de inspiração foram identificadas. Talvez ele não tenha encontrado nenhum poeta que possa tê-lo influenciado diretamente⁹. Infelizmente não foi possível encontrar nenhum estudo sobre a presença da barcarola na poesia espanhola daquele período, o que seria de fundamental importância para o estudo desse e de outros poemas do gênero escritos naquela época.

Mesmo sendo um poema de temática marinha, temos poucas palavras relacionadas ao assunto. De um total de duzentos e oitenta e sete palavras somente catorze se referem diretamente ao assunto. Elas dizem respeito ao mar e ao barco: “*mar*” aparece três vezes; “*remo(s)*” duas; “*barcarola*” duas; “*barca*” duas; “*ondas*” uma; “*barquilla*” uma; “*toldo*” uma; “*banderola*” uma e “*agua*” uma. Além disso, temos as metáforas e termos que, direta ou indiretamente, lhe dizem respeito tais como “*espejo*”, “*fondo*” e “*tumba*”. O grande número de termos relacionados à embarcação é uma consequência da sua importância dentro da diegese. Por sua vez, os termos relacionados ao mar dizem respeito ao tema central do gênero e a visão idílica do mar como túmulo para os amantes.

Por outro lado, do ponto de vista formal, o poema de Benavente é tão irregular quanto o de Neruda, no que diz respeito ao número de versos das estrofes e também na métrica. Neruda não fez uso da rima, mas Benavente preferiu utilizá-la, mas ela não está presente em todas as estrofes. Não há um esquema rimático rígido. Além disso, Benavente dividiu cada seção em estrofes de tamanho variado. Cada uma delas focada num assunto.

Com isso, podemos dizer que a barcarola, como gênero, se caracteriza mais pela temática do que pela forma e, mesmo assim, de forma um pouco vaga. Até porque a temática marinha está presente nos mais diferentes gêneros poéticos.

Antes de darmos início a análise do texto, iremos apresentar um breve resumo. O poema é dividido em três partes muito bem delimitadas que narram uma história de amor cujo desfecho é, a nosso ver, o ponto mais original desta composição. Na primeira, o barqueiro olha o mar, descreve seu barco e convida sua amada para remar com ele e cantar a música que compôs para ela. Na segunda, ele canta sua canção de

⁹ No que diz respeito ao livro, de modo geral, teríamos “a influência de Bécquer, Campoamor, Balart ou Manuel del Palacio nestes *Versos*, aonde não ressoam ainda os ecos dos “esplendores modernistas”, nem as novidades métricas ou rítmicas originais” (GUADAÑO, 2008, p. 397, tradução nossa). De qualquer forma, não pudemos verificar se algum destes poetas compôs uma barcarola. Consequentemente, a questão a respeito das possíveis influências de Benavente continua em aberto.

amor. Nela, o eu lírico convida a amada para morrer com ele. Por fim, na terceira, temos o diálogo entre o barqueiro e sua amada, no qual somente a voz do Eu poético aparece. Ele é motivado pela crítica que sua interlocutora faz ao tema da canção. Ela termina com os dois brigando e se separando para sempre. Assim, podemos dividi-lo da seguinte forma:

Primeira Parte:

v. 1-6: O barqueiro compara o mar a um espelho que reflete o céu de modo que navegar nele é como se estivesse voando no céu.

v. 7-12: Descrição do barco.

v. 13-18: Descrição da bandeira e sua relação com seus pensamentos.

v. 19-22: A mulher é convidada a entrar no barco, pegar um remo e cantar a barcarola que ele compôs para ela.

Segunda Parte:

v. 23-26: Início da canção. O barqueiro pergunta se, com o conhecimento de coisas estranhas que ela tem, sabe o que há no fundo do mar.

v. 27-30: Ele mesmo responde dizendo que há uma tumba para os corpos dos dois onde estarão bem pois poderão descansar, abraçar e viver unidos para sempre.

v. 31-34: O barqueiro pergunta se, com o conhecimento de coisas estranhas que ela tem, sabe o que há detrás das nuvens do céu.

v. 35-36: Ele responde que há outra vida para suas almas, a eternidade para os amores,

v. 37-38: Termina a canção pedindo um abraço e dizendo para virarem o barco e morrerem porque assim subiriam para o céu e somente lá estariam bem.

Terceira Parte:

v. 39: O Eu poético, surpreso, pergunta a sua amada o que ela havia dito, depois de ouvir a canção.

v. 40-41: Ele se surpreende por ouvá-la dizer que o barqueiro estava louco e que a vida é bela, numa crítica a ideia de morrer por amor.

v. 42-58: Revoltado o barqueiro diz que o coração dela é muito pequeno, que tombar a barca é sublime e que o pensamento expresso na canção é magnífico. Afirma que a felicidade é fugaz como um sonho e que, por ser chamada por todos, não se detém

um momento. Por fim, conclui seu raciocínio, defendendo a ideia de que a morte poderia fazer esse instante eterno. Ao terminar sua argumentação, se espanta por ela o olhar assustada e pede um beijo. Rejeitado, o barqueiro diz que está certa ao dizer que a vida é bela, embora o amor não seja eterno. Termina repreendendo-a, afirmando que as mulheres são traidoras e falsas. Que se o amor que recebem é pouco amor isso as ofende e que, se for muito, lhe dá medo.

Por tudo o que foi dito, podemos dizer que cada seção descreve um momento bem definido da diegese. Benavente dá ao poema uma estrutura cinematográfica, na qual cada parte corresponde a uma cena com cortes bem definidos que demarcam cada uma delas. Ao mesmo tempo, podemos destacar dois pontos importantes que, a nosso ver, demonstram a originalidade deste poema. Em primeiro lugar, temos o fato de que o Eu poético canta uma barcarola. Nesse sentido, o título pode ser referir tanto ao poema como um todo como ao fato de que a diegese do poema está centralizada na barcarola cantada pelo Eu poético e nas consequências deste fato.

Consideramos esse um dos grandes destaques do poema. A reutilização de um gênero tradicional não se configura como mera imitação, mas como uma releitura que conduz a novas possibilidades. Como já havíamos dito em um artigo sobre uma de suas peças: “Essa apropriação de um gênero clássico também se deve ao fato de Benavente estar inserido na *Generación del 98* (Ariza 56). Como uma das características deste grupo de escritores foi a imitação e recuperação dos clássicos é natural que também tenha adotado este princípio” (LAGE, 2017, p. 4).

O segundo ponto também está ligado a esse processo de reutilização. Vamos encontrá-lo no modo como o autor satiriza o ideal romântico do suicídio por amor. Ele está presente em muitas obras do romantismo como, por exemplo, em *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe. Se no romantismo há, da parte de alguns autores, uma exaltação da ideia de se morrer por amor, Benavente procura ridicularizá-lo por meio da sátira. Isto, partindo do princípio de que ela se constitui um ataque a alguma coisa (ideia, pessoa, instituição, etc.):

Ou seja, a sátira é, essencialmente, uma configuração de ataque a alguém, ou a alguma instituição. Ataque que é consumado através da denúncia do ridículo, da paródia e de uma crítica quase sempre caricatural e, conseqüentemente, exagerada ao seu alvo. A sátira utiliza uma abordagem, aparentemente, negativa para alcançar uma mudança e uma reação positiva em quem a consome (PARDAL, 2015, p. 15).

A partir desta definição, passaremos a análise propriamente dita do poema.

3. Uma sátira antirromântica

A partir do que foi dito, podemos passar, na próxima seção, para o estudo da diegese do poema. Com essa finalidade, vamos dividi-la em três partes, cada uma delas dedicada a uma das seções do poema. Na primeira, examinaremos a apresentação do cenário e dos personagens partindo do princípio de que o poeta se inspirou na temática orientalista. Na segunda, abordamos a questão do poema dentro do poema e quais são as características deste segundo texto. Por fim, na terceira, vemos como satiriza a ideia de suicídio por amor a partir da definição de sátira apresentada anteriormente.

3.1 As marcas da temática orientalista na construção da diegese

A primeira parte é totalmente descritiva. Na primeira seção o Eu poético se dirige ao mar, comparando-o com um espelho que reflete o azul do céu. A expressão “Mar de donas!” (BENAVENTE, 1893, p. 27, tradução nossa) deixa claro que é um homem que está falando. Não um homem qualquer, mas um barqueiro, o que é natural dentro de um poema inspirado nas canções de gondoleiros: “Meu barquinho¹⁰ é de mogno,” (BENAVENTE, 1893, p. 27, tradução nossa). Mas, ele não é um barqueiro qualquer porque a segunda estrofe destaca o luxo do barco. A presença do mogno (uma madeira valiosa), da prata, do marfim e da seda assinalam a riqueza do proprietário. Por sua vez, os arabescos na seda do toldo, os almofadões e o leito reforçam esse fato por realçarem o luxo da embarcação.

Por fim, ao dizer para sua amada “encontrarás trono e leito” (BENAVENTE, 1893, p. 27, tradução nossa) ele provavelmente está apontando para o fato de ser algum nobre, talvez mesmo um rei ou príncipe. Curiosamente, em nenhum momento temos uma descrição dos protagonistas. O poeta deixa a cargo do leitor imaginar como são. Assim, Benavente atribui a ele um papel ativo; o que é de fundamental importância para a compreensão do caráter satírico do texto. De qualquer forma, há um toque oriental nessa descrição, de matriz árabe¹¹, com a presença de um toldo, de seda enfeitada com

¹⁰ Curiosamente o dicionário da RAE, e outros dicionários de espanhol não dão a palavra “barquilla” o sentido de barco. Contudo, no *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa latina e italiana*, Volume 1, o termo tem, entre outros sentidos, o de “barco pequeno” (PANDO, 1786, p. 223),

¹¹ É importante se destacar o fato de que a temática orientalista está presente em outros de seus poemas. Segundo Guadaño (2008, p. 402, tradução nossa), “Benavente não utiliza de forma explícita o tema

arabescos, almofadas e um leito debaixo dele. A adoção de um cenário que remete ao mundo árabe já estava presente entre os poetas parnasianos e simbolistas no final do século XIX que podem tê-lo influenciado.

Para Guadaño (2008, p. 402, tradução nossa): “A recriação do mundo árabe, quer em sua versão andaluza ou em sua versão oriental, era um dos traços próprios do romantismo, e estes poetas retomam agora o tema com tintas parnasianas”. Contudo, embora Benavente tenha se apropriado do tema, isso não faz de seu poema uma obra típica do romantismo, muito menos um poema parnasiano. Além disso, ao contrário do que alguns críticos defendem, o fato de se apropriar desses elementos não do *Barcarola* um texto menor. Do mesmo modo que Virgílio não é menor do que Homero por escrever sobre a Guerra de Tróia. O que importa é o modo como o tema é utilizado para a criação de uma obra original.

Na sequência, o Eu poético descreve também a bandeirola da embarcação – “verde, com listras azuis” (BENAVENTE, 1893, p. 27, tradução nossa). Ele afirma que ela expressa o seu pensamento. Devido ao caráter romântico da primeira parte podemos supor que está se referindo ao que pensa em relação a ela. Nesse sentido, o verde, segundo Francisco Vicente de Paula Júnior (2011, p. 134), “é a cor do “estar a caminho” segundo os alquimistas, da transição”. Ela também tem relação com a morte e a sexualidade e, dentro do catolicismo, com a esperança. O que não quer dizer que não possa ter outros sentidos. Seria importante examinar a presença das cores no conjunto de sua produção e tentar descobrir possíveis fontes para o assunto, mas isso exigiria um trabalho voltado especificamente para estas questões. Seja como for, dentro do contexto do poema, a cor verde pode estar sendo utilizada no sentido de transição, pois o foco é a conquista da mulher amada.

Mas, também poderia estar associada à sexualidade, ao seu desejo por ela. O que não impede que o barqueiro tenha, nesse contexto, os dois sentidos em mente. Até porque eles se complementam. Por outro lado, o azul é visto como “a cor da constância, da transcendência, do desejo infinito, das profundezas obscuras, simbolizadas pelo céu e o mar. Para alguns povos, é o mal e a mentira, a ilusão e o sonho. No Alcorão, o azul simboliza o mal por identificar os criminosos” (JÚNIOR, 2011, p. 134). Consequentemente, esta cor está relacionada com o desejo do barqueiro. Isso explicaria

orientalista em seus poemas, mas o exotismo, a sensualidade e o mistério próprios de este tipo de ambientações se deixam ver em “La gata de angora””.

sua associação com o verde da transição. A presença desse simbolismo explicaria o fato dele dizer que as nuvens do ciúme não se sentem mal em um céu de esperanças.

O poema não diz se ela é casada, noiva ou namorada de alguém, o que seria uma explicação para a escolha do tema da canção, da segunda parte. Mas, ele deixa bem claro que sua esperança está atravessada pelo ciúme e que não vê isso como algo negativo. O ciúme também pode reforçar o desejo de conquistá-la. Desejo que irá levar ao ato final da primeira parte. Na sequência, o barqueiro pede que ela lhe dê a mão e entre no barco. Num momento de sentimentalismo exagerado, que pode ter um caráter cômico, ele pede que ela venha se sentar ao seu lado, pegue um remo e cante a barcarola que ele compôs. Ao propor que os dois remem e cantem juntos Benavente pode estar dando um toque de exagero para quebrar o romantismo da diegese e lhe dar um tom caricatural ao caráter romântico do texto. Com isso, estaria preparando o caminho para a sátira presente na terceira parte.

3.2 Uma canção de amor: a barcarola dentro da barcarola

Na segunda parte, temos a barcarola composta pelo barqueiro. É um elemento interessante porque, como já foi dito, vemos que Benavente apresenta um poema dentro do poema¹². Mesmo que ele tenha imitado outro poeta, o modo como isto foi feito é muito original. A canção é composta de quatro estrofes e adota o formato de pergunta e resposta, duas de cada. As perguntas são feitas a uma mulher, mas é o Eu lírico que as responde. Uma característica importante do poema *Barcarola* é o fato de que nas três partes temos o diálogo de um casal, mas só o homem fala. A ausência da figura feminina, de certa forma, reforça sua presença porque ela está presente como uma figura ideal. Não sabemos quase nada delas. No caso específico da segunda parte, a única informação que temos dela é que era uma pessoa que conhecia coisas estranhas. Nesse caso, poderia ser uma estrangeira ou uma feiticeira, por exemplo.

As perguntas são muito parecidas e, apesar das diferenças, funcionam como refrão. Característica que não está presente no restante do poema. Benavente pode ter se inspirado em diferentes composições do gênero. Seja como for, examinando as perguntas vemos que ambas tratam do amor em conexão com a morte, mais

¹² A grande questão é se Benavente leu algum poema no qual tenha sido utilizada essa técnica e se baseou nele ou se a desenvolveu por conta própria. Além disso, seria importante se verificar se existe alguma barcarola anterior, na qual esse recurso tenha sido utilizado, ou ele foi o primeiro a fazê-lo. As duas questões exigem estudos específicos sobre o assunto, se é que podem ser devidamente respondidas, e fogem aos limites de nosso trabalho.

especificamente, com o suicídio. Na primeira, a respeito do que há no fundo do mar, é dito que ele é um túmulo no qual os dois amantes poderiam ficar bem, juntos, abraçados por toda a eternidade. Essa resposta é a expressão do desejo do Eu lírico de que isso acontecesse com eles. A segunda, sobre o que há atrás das nuvens, é dito que ali no céu era o lugar onde, depois de mortos, as almas dos dois teriam outra vida. Que ali os amores deles continuariam pela eternidade, tema comum na literatura que associa amor e suicídio:

É importante destacar que não só o amor foi uma fonte de inspiração para a literatura: também a morte tem sido, em particular se é a causa de este sentimento. Uma das formas mais comuns de morrer de amor é o suicídio em duas vertentes: a primeira, por não ser correspondido de maneira emocional, e a segunda, por retribuição de afeto, já que existem circunstâncias diversas pelas quais os enamorados não podem estar juntos e optam por se dar a morte, esperançosos em uma união através deste ato (CORREA, 2016, p. 50, tradução nossa).

A canção foi construída em cima do segundo caso. Nesse sentido, as duas perguntas estão interligadas e podem ser vistas como um convite para que os dois se matassem no mar, por não poderem ficar juntos por razões desconhecidas. Eles deveriam se suicidar virando o barco para que, assim, morressem afogados e suas almas fossem para o céu. Dessa forma, suas almas poderiam continuar unidas, se amando no céu por toda a eternidade. Isso fica explícito nos dois últimos versos: “Um abraço! Tombemos o barco, / e acima no céu, muito bem se estará.” (BENAVENTE, 1893, p. 29, tradução nossa). Na visão do Eu lírico da canção, o suicídio seria uma demonstração de amor, por permitir que os dois pudessem ficar juntos para sempre.

Ao apresentar uma canção com este tema o barqueiro está transmitindo a mulher amada o seu ideal de amor. Aparentemente, ele pressupõe que também seria o dela. Ao mesmo tempo, não se pode excluir a possibilidade de que ele esteja pensando em fazer o mesmo. Como não sabemos nada sobre a vida deles as duas formas de suicídio por amor seriam cabíveis. Assim, seguindo a sequência lógica da diegese, a última parte do poema apresenta a conclusão do poema. Nela, vemos o modo como ela reagiu a música. Na sequência, abordamos esse ponto e examinamos o modo como Benavente ridicularizou a idealização do suicídio por amor.

3.3 A presença do humor: uma paródia dos ideias do romantismo

Na última parte do poema, Benavente promove uma reviravolta na diegese ao substituir o tom romântico das duas primeiras partes pelo cômico. O humor se manifesta

pelo fato da canção não ter comovido a mulher amada, pelo contrário, produziu uma repulsa que se intensifica a medida que o barqueiro replica o que ela diz. Como ele não reproduz a fala da mulher o leitor precisa reconstruir mentalmente o que ela vai dizendo. Isso é feito a partir do que vai sendo dito pelo barqueiro, o que contribui para a intensificação do caráter cômico da cena. A princípio, a reação dela o surpreende e ele exclama: “– Que estava louco o mancebo! / Que a vida é muito bela.” (BENAVENTE, 1893, p. 29, tradução nossa). O que nos mostra como ela se horrorizou e considerou o Eu lírico da canção um louco (pelas ideias que apresentou e pela valorização do suicídio).

Do ponto de vista dela, a beleza estaria, então, na vida e não a morte. Ela rejeita a ideia de que morrer por amor é belo ou digno de admiração, tão cara a muitos escritores como, por exemplo, Goethe, Shakespeare e Chikamatsu Monzaemon. Sua rejeição está fundamentada na rejeição da ideia de um suicídio por amor, tópico comum em muitas obras literárias. Benavente, assim, inova ao subverter o gênero e parodiá-lo, transformando o elemento romântico numa desqualificação dos ideais do romantismo. Com isso, dá um toque de comédia ao poema, algo que tradicionalmente não está presente no gênero. A crítica que ela faz a canção é utilizada para acentuar o humor do poema. Vemos que aquele aparente amor se desvanece e o barqueiro passa a ter uma visão negativa da mulher que dizia amar e a acusa de ter um coração muito pequeno.

O amor, de forma um tanto brusca, e talvez um pouco forçada, vai se transformando em ódio. Primeiramente, ele defende a canção e exalta a ideia de morrer por amor: “Tombemos o barco, / Magnífico pensamento!” (BENAVENTE, 1893, p. 29, tradução nossa). Na sequência, continua a defender a ideia de suicídio ao dizer que a felicidade é passageira e que a única forma de preservar o amor por toda a eternidade é morrendo. O humor do poema chega ao ápice com a reação da mulher amada. Em vez de mudar de opinião, vemos que ela fica assustada, possivelmente com medo de ser assassinada: “Que! Me olhas assustada... / Minha vida, dai-me um beijo!” (BENAVENTE, 1893, p. 29, tradução nossa). Ao perceber o medo dela, ele canhestramente lhe pede um beijo. Não podemos saber exatamente o que aconteceu, nem qual foi sua reação, mas ele foi rejeitado.

Vendo que foi repellido ele age de forma machista e a repreende de forma misógina. Isto é, com um “sentimento de ódio, repulsa ou aversão às mulheres” (LUSTOSA, 2016, p. 27). Não que ele seja misógino, pois a misoginia é diferente do machismo, “pois a pessoa misógina não consegue nem chegar perto ou conviver com

uma mulher, ela não busca estabelecer uma relação de subordinação/dominação sobre o sexo feminino” (LUSTOSA, 2016, p. 27-28). O que o barqueiro critica é o fato dela não se subordinar ao papel que ele quis lhe impor. Assim, o orgulho ferido o levou a qualificar de forma negativa todas as mulheres, como um sexo traidor e enganador. O que nos leva a supor que ele estava contrapondo o sexo feminino ao masculino que, em sua opinião, possivelmente não deveria ser:

Dizes bem, a vida é bela,
embora o amor não seja eterno.
Mas o que sois, mulheres,
traidor, enganoso sexo,
que pouco amor te ofende,
e muito amor te dá medo!
(BENAVENTE, 1893, p. 29, tradução nossa).

Vemos que ele vê a mulher como um ser inconstante, incapaz de um amor verdadeiro. Pois, se um homem demonstra pouco amor nas suas atitudes ela se ofende; e se a demonstração de amor é muito intensa, o fato de ser muito amada faz com que se assuste. Tais atitudes, no seu modo de ver, são a prova de que são falsas, que amam só a si mesmas. Contudo, há um toque de ironia na sua fala, porque sua reação diante da recusa dela não é muito diferente da que ele critica. Por não ver a demonstração de amor, que esperava encontrar, ele se ofendeu. Isto é, a reação do barqueiro deixa bem claro que seu amor também não era tão forte quanto quis dar a entender. Com sua atitude, demonstrou que o amor não é eterno, apesar de querer que sua amada aceitasse a ideia de que fosse eterno.

Ao mesmo tempo, ao satirizar a ideia de suicídio por amor, Benavente apresenta um toque de humor, que é uma dos elementos essenciais de sua dramaturgia. Se a segunda parte pode ser vista como uma inovação, o final promove outra, ainda mais radical, ao transformar o poema numa espécie de paródia dos poemas de amor. Paródia no sentido de “uma imitação cômica de um outro texto ou obra artística que prima pela inversão de sentido e pela transgressão autorizada de normas e convenções sociais” (BORGES, 2005, p. 1101). Benavente abandona a forma romantizada pela qual o suicídio por amor foi tratado no romantismo e o apresenta como algo repulsivo e assustador. Como isso, o que era para ser um final romântico termina na separação definitiva do casal. Ou seja, ele implode o ideal de amor eterno mostrando o seu fim da pior forma possível, pela mútua aversão eterna.

Conclusão

Se a crítica tem salientado que a poesia de Benavente peca pela falta de originalidade, nós procuramos demonstrar que o poeta inovou no modo como trabalhou em cima de velhos modelos. Para Guadaño (2008, p. 388, tradução nossa): “Em todo o livro de poemas chamam a atenção as marcas da tradição romântica e pós-romântica”. Contudo, procurarmos demonstrar que nessas marcas foram utilizadas para satirizar a tradição. Nesse sentido, o caráter cômico do texto deve ser visto como consequência de uma visão profundamente antirromântica. Infelizmente, não encontramos trabalhos dedicados ao estudo da barcarola dentro da poesia hispânica. Só a análise detalhada do maior número possível de textos do gênero nos permitiria identificar o modo como a composição de Benavente se associa com os demais.

Seja como for, ao se apropriar de um gênero textual do passado ele seguiu os caminhos dos autores da mesma geração, a chamada *Generación del 98*. Se a ruptura com o passado foi o caminho que muitos escritores seguiram, na busca de uma obra original, outros se voltaram para a tradição com a mesma finalidade. Nosso artigo está longe de esgotar o assunto e alguns pontos precisam ser mais bem estudados. Esperamos que nosso trabalho possa contribuir para a divulgação de sua produção poética e que possa despertar o interesse de outros pesquisadores em estudá-la.

REFERÊNCIAS

- APARICIO, Frances R. Musica y poesia en *La barcarola* de Pablo Neruda. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 53, n. 141, p. 767-86, 1987. Disponível em: <<https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4389/4556>>. Acesso em: 24 mar. 2018.
- BENAVENTE, Jacinto. *Versos*. Madrid: Tipografia Franco-Española, 1893.
- B., Luiz Henrique. Teoria Musical: Classificação de Compasso. *Caverna do Lenhador*, 10 out. 2015. Disponível em: <<https://cavernadolenhador.wordpress.com/2015/10/10/classificacao-de-compasso/>>. Acesso em: 24 mar. 2020.
- BORGES, Gabriela. O Primeiro Almodóvar e a Paródia dos Media. In: *SOPCOM*, 4, 2005, Aveiro. *Anais eletrônicos do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*. Aveiro: Comissão Editorial da Universidade de Aveiro, 2005, p. 1101-1111. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-primeiro-almodovar-parodia-media.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- CORREA, Alejandra Gonzáles. El suicídio por amor a través de la literatura. *Vita Brevis: Estudios de la Muerte*, Ciudad de México, n. 9, p. 45-56, 2016. Disponível em:

<<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/vitabrevis/article/view/8748>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

GUADAÑO, Javier Cuesta. La poesía de Jacinto Benavente: Estudio y edición crítica de *Versos* (1893). *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Madrid, n. 33, p. 387-446, 2008. Disponível em: <http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/33/cilh-33-11.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2020.

JÚNIOR, Francisco Vicente de Paula. A semântica das cores na Literatura Fantástica. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 129-138, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23548/1/2011_art_fvpjunior.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2020.

LAGE, Rodrigo Conçole. *A las puertas del cielo* de Jacinto Benavente: um diálogo filosófico-teológico em cena. *LL Journal*, Nova York, v. 12, n. 2, p. 01-16, 2017. Disponível em: <<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/concole-lage/>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

LUSTOSA, Amanda Santos. 65 f. *Feminicídio: A relação entre o gênero e a violência*. Monografia (Graduação em Serviço Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/17528>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

MONTERO, Marco Vargas. Aproximación al poema "Barcarola" de Pablo Neruda. *Revista Comunicación*, Cartago, v. 10, n. 1, p. 1-14, 1997. Disponível em: <<http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1288/1191>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1976.

PANDO, Esteban de Terreros y. *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa latina e italiana*. Vol. 1. Madrid: La imprenta de la viuda delBarra, Hijos y compañía, 1786.

PARDAL, Filipe Miguel da Silva. 100 f. *A sátira política na televisão: O caso do "Governo Sombra"*. Dissertação (Mestre em Jornalismo). Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/5615>>. Acesso em: 24 mar. 2020.

SILVA, Flávia Figueira da. 162 f. *Bagatelas op. 119 de Beethoven: um estudo interpretativo*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032013-105242/pt-br.php>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

TOVAR, Paco. Al amor de una melodía. La barcarola de Pablo Neruda. *Revista América sin Nombre*, Alicante, n. 1, p. 80-86, 1999. Disponível em: <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/6070>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

ANEXO

Barcarola

Jacinto Benavente

¡Mar de donas! ¡ Mar de donas!

Pulido como un espejo
donde lo azul se refleja
con limpisimos destellos,
tanto, que surcar las ondas
parece surcar el cielo.

Mi barquilla es de caoba,
de plata y marfil sus remos,
y bajo toldo de seda
bordado con arabescos,
sobre almohadones mullidos,
encontraras trono y lecho.

Una banderola izada
expresa mis pensamientos:
verde, con listas azules;
que no sientan muy mal creo
en un cielo de esperanzas,
el celaje de unos celos.

Barcarola

Jacinto Benavente

Mar de donas! Mar de donas!

Polido como um espelho,
onde o azul se reflete
com limpíssimos lampejos,
tanto, que sulcar as ondas,
parece sulcar o céu.

Meu barquinho é de mogno,
de prata e marfim seus remos,
e sob o toldo de seda,
bordado com arabescos,
sobre almofadões macios,
encontrarás trono e leito.

Uma bandeirola içada
expresa meus pensamentos:
verde, com listas azuis;
que não se sintam muito mal creio
em um céu de esperanças
as nuvens de uns ciúmes.

Da la mano; un salto ahora...

Á mi lado: toma un remo,
y canta la barcarola
que yo para tí he compuesto.

—

¡Vida mía! Debajo del agua,
en el fondo del mar,
tú que sabes cosas tan extrañas,
¿no sabes que habrá?
Una tumba para nuestros cuerpos,
una tumba donde descansar,
un abrazo, y unidos por siempre,
abajo en el fondo, qué bien se estará.

¡Vida mía! Detrás de esas nubes,
del cielo detrás,
tú, que sabes cosas tan extrañas,
¿no sabes qué habrá?

Otra vida para nuestras almas,
para los amores una eternidad.

¡Un abrazo! Volquemos la barca,
y arriba en el cielo, qué bien se estaría.

—

Da a mão; um salto agora...

Ao meu lado: toma um remo,
e canta a barcarola
que eu, para ti, compus.

—

Vida minha! Debaixo da água,
no fundo do mar,
tu que sabes coisas tão estranhas,
não sabes o que haverá?
Uma tumba para nossos corpos
uma tumba onde descansar,
um abraço, e unidos para sempre,
embaixo, no fundo, que bem se estará.

Vida minha! Detrás dessas nuvens,
do céu atrás,
tu, que sabes coisas tão estranhas,
não sabe o que haverá?

Outra vida para nossas almas,
para os amores uma eternidade.

Um abraço! Tombemos o barco,
e acima no céu, muito bem se estará.

—

– ¿Qué dices tú, vida mía?

– Que dizes tu, minha vida?

– ¡Que estaba loco el mancebo!

– Que estava louco o mancebo!

Que la vida es muy hermosa.

Que a vida é muito bela.

– ¡Y, el corazón muy pequeño!

– E o coração muito pequeno!

¡Volcar la barca, sublime!

Tombar o barco, sublime!

¡Magnífico pensamiento!

Magnífico pensamento!

Por cada uno, la ventura

Para cada um, a ventura

pasa fugaz como ensueño,

passa fugaz como um sonho,

que como todos la llaman,

é que, como todos a chamam,

no se detiene un momento.

não para um momento.

Ahora la muerte, y podría

Agora a morte, poderia

hacer ese instante eterno.

fazer esse instante eterno.

Qué! Me miras asustada...

Que! Me olhas assustada...

¡Vida mía, dame un beso!

Minha vida, dai-me um beijo!

Dices bien, la vida es bella

Dizes bem, a vida é bela,

aunque el amor no es eterno.

embora o amor não seja eterno.

¡Pero lo que sois, mujeres,

Mas o que sois, mulheres,

traidor, fementido sexo,

traidor, enganoso sexo,

que poco amor te ofendiera,

que pouco amor te ofende,

y mucho amor te da miedo!

e muito amor te dá medo!

“O eu que eu era então”: memória e identidade em *Ulysses*
“The self that I was before”: Memory and identity in *Ulysses*

Hêmille Raquel Santos Perdigão¹
Universidade Federal de Ouro Preto

Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me? (JOYCE, 2010, p. 06).²

O excerto, retirado das páginas iniciais do romance *Ulysses*, de James Joyce, apresenta um simbolismo que perpassa todo o romance. Em sua grande obra, “Joyce nos conduz diretamente à consciência de suas personagens, e para fazê-lo, vale-se [...] dos métodos do Simbolismo.” (WILSON, 1959, p. 145). No presente trabalho, destaco o simbolismo do espelho e sua relação com as memórias dos personagens Stephen Dedalus e Leopold Bloom.

Na cena supracitada, ver seu rosto refletido em um espelho leva Stephen Dedalus a pensar em como ele é visto por outros, o que lhe causa um estranhamento. O jovem irlandês é, então, questionado por seu interlocutor, Buck Mulligan, sobre qual era seu problema. Stephen diz que o problema foi ter ouvido Mulligan se referir a ele, em outra ocasião, nos seguintes termos: “*O, it’s only Dedalus whose mother is beastly dead*” (JOYCE, 2010, p. 08).³ Mulligan responde sobre a morte ser algo comum, seja a da senhora Dedalus ou a de quem for, ao que Stephen replica que não está pensando na ofensa à sua mãe, mas na ofensa a si mesmo. A hipótese para a reação do rapaz é que a imagem que ele tem dele mesmo não coincide com a que os outros têm, uma vez que ele ainda se vê como era anos antes. Prova disso é que, embora a resposta tenha sido uma forma de parecer forte e mesmo indiferente à morte da mãe, algo ele deixa transparecer: ele ainda constrói a imagem de si mesmo vinculada à imagem da mãe, o

¹ Mestranda em Letras na linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: hrsperdigao@yahoo.com.br.

² Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu esse rosto para mim?” (JOYCE, 2016, p. 102).

³ *Ah, é só o Dedalus; a mãe dele morreu estupidamente*” (JOYCE, 2016, p. 104).

que significa uma construção identitária a partir de memórias do passado, visto que sua mãe já não vive mais.

Posteriormente no romance, há outra cena de espelhamento que demonstra que a identidade de Stephen está totalmente baseada em suas memórias do passado. Stephen é professor de História e, ao final da aula, restou, em sala, um aluno, Sargent, que recebera ordens do diretor para copiar alguns conteúdos do quadro e apresentar ao professor Dedalus:

- Can you do them yourself? Stephen asked.

- No, sir.

Ugly and futile: lean neck and tangled hair and a stain of ink, a snail's bed. Yet someone had loved him, borne him in her arms and in her heart. But for her the race of the world would have trampled him under foot, a squashed boneless snail. She had loved his weak watery blood drained from her own. Was that then real? The only true thing in life? His mother's prostate body the fiery Columbanus in holy zeal bestrode. She was no more: the trembling skeleton of a twig burnt in the fire, the odour of rosewood and wetted ashes. She had saved him from being trampled under foot and had gone, scarcely having been. A poor soul gone to heaven: and on a heath beneath winking stars a fox, red reek of rapine in his fur, with merciless bright eyes scraped in the earth, listened scraped up the earth, listened, scraped and scraped.

Sitting at his side Stephen solved out the problem. He proves by algebra that Shakespeare's ghost is Hamlet's grandfather. Sargent peered askance through his slanted glasses. (JOYCE, 2010, p. 25-6).⁴

Stephen tem um espelhamento com o aluno, por isso, ao começar a pensar sobre a fraqueza do garoto, acaba por se confundir com as memórias da sua própria infância, o que conduz, mais uma vez, à imagem da mãe. Stephen pensa no papel da mãe para um menino fraco, o que evidencia que, no momento deste espelhamento, a imagem que Stephen tem de si não é a de um adulto, professor, mas é construída a partir de

⁴ - Você consegue fazer sozinho? Stephen perguntou.

- Não, senhor.

Feio e inútil: pescoço ossudo e cabelo emaranhado e uma mancha de tinta, um jeito de lesma. E no entanto alguém o havia amado, carregado nos braços e no coração. Não fosse por ela a raça do mundo o teria pisoteado, invertebrada lesma achatada. Ela amara seu fraco sangue aguado drenado do seu próprio. Será que isso então era real? A única coisa verdadeira da vida? O corpo prostrado da mãe o inflamado Columbano em seu zelo sagrado saltou. Ela não era mais: o trêmulo esqueleto de um graveto queimado no fogo, um odor de jacarandá e cinzas úmidas. Ela o salvara de ser pisoteado e havia ido mal, mal tendo sido. Uma pobre alma que se foi para o céu: e numa charneca sob estrelas piscantes uma raposa, catinga carmin da rapina no couro, com impiedosos olhos cintilantes raspava a terra, ouvia, raspava a terra, ouvia, raspava e raspava.

Sentado ao lado dele Stephen resolveu o problema. Ele prova por álgebra que o fantasma de Shakespeare é avô de Hamlet. Sargent espiava de esguelha pelos óculos inclinados” (JOYCE, 2016, p. 128-9).

memórias da infância. Isso explica também o estranhamento diante do espelho na cena inicial: a imagem de si mesmo no presente, sem a mãe, é difícil de ser construída; a ideia de que os outros o veem dissociado dela o assusta a tal ponto que ele questiona sobre ser aquele o seu rosto e sobre quem o escolheu.

Surge, ainda neste espelhamento, a menção a *Hamlet*. A explicação para isso é que, na peça de Shakespeare, o fantasma do pai de Hamlet tem um papel relevante. De forma semelhante, em *Ulysses* há o fantasma da mãe de Stephen, que, assim como o fantasma em *Hamlet*, aparece já nas primeiras páginas. Para além desse ponto, a presença da peça shakespeariana no romance de Joyce fica clara em vários momentos. Apesar de o título remeter à epopeia de Homero, “Em *Ulisses* Joyce não usa apenas a lenda homérica e pós-homérica, mas uma variedade de identificações: Stephen não é só Dédalo, mas Ícaro, Hamlet” (ELLMAN, 1989, p. 448), uma vez que as questões da identidade e dos sucessivos espelhamentos são os fios condutores tanto do romance quanto da peça de Shakespeare.

Para além das tantas referências espalhadas pelas páginas de *Ulysses*, há um capítulo dedicado à interpretação de *Hamlet* por Stephen. O capítulo merece destaque especial porque tange a questão da construção da identidade a partir das memórias. Em uma longa defesa que envolve a associação entre dados biográficos de William Shakespeare e acontecimentos de sua obra, Dedalus defende que Shakespeare representa a si mesmo na tragédia *Hamlet* através do pai do jovem protagonista, ou seja, “equipara Shakespeare ao fantasma do rei Hamlet e vê na peça uma acusação contra Anne Hathaway, esposa do dramaturgo, que estaria representada pela figura da rainha adúltera” (GALINDO, 2016, p. 161). A identidade do autor é associada não diretamente ao jovem protagonista, mas a um fantasma, o que indica que o que está nos pensamentos do palestrante é a identificação do autor com alguém morto. Galindo lembra, em relação a esse capítulo de *Ulysses*, que “o virtuosismo verbal [...] não pode desviar a nossa atenção do fato de que o que se discute aqui é uma questão de fundo. Um problema maior para a literatura, e muito especialmente para Shakespeare e Joyce: a obra como espelho e reelaboração da vida.” (GALINDO, 2016, p. 162). Bem, a obra de Shakespeare, em questão, é a tragédia *Hamlet*. Mas qual seria a obra de Stephen Dedalus? Girard responde: “o episódio da Biblioteca Nacional é um romance dentro de um romance com seu próprio drama de morte e ressurreição” (GIRARD, 2010, p. 487). Dessa forma, ao defender que Shakespeare, como o autor, se espelha em um personagem que é um fantasma, ele, Stephen Dedalus, traz a questão de que a obra é um

espelho da vida; no caso, a sua obra, a saber, aquela palestra ficcional, espelha a sua própria vida. Assim, Stephen, como autor da palestra-ficção, se identifica com o fantasma da mãe, assim como Shakespeare, como autor de *Hamlet*, se identifica com um fantasma. Dessarte, o que se tem aqui é um espelho dentro de outro espelho.

Em certo ponto da palestra, Stephen diz:

And as the mole on my right breast is where it was when I was born, though all my body has been woven of new stuff time after time, so through the ghost of unquiet father the image of the unliving son looks forth. In the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal, that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be. (JOYCE, 2010, p. 174).⁵

“O artista, como Penélope, tece e destece sua imagem.” (BURGESS, 1994, p. 136), porém, neste processo, uma marca de nascença permanece. Stephen se refere ao fantasma em *Hamlet*, mas está pensando no fantasma da mãe que, como uma marca de nascença, permanece, apesar das vezes que sua imagem foi tecida e destecida. Por fim, assume que aquilo que foi é aquilo que é, o que aponta para uma identidade vinculada às memórias do passado. Além do que, tal declaração em uma palestra sobre a peça *Hamlet* estabelece uma semelhança entre Stephen e o personagem trágico. Se pensarmos que o fantasma pede a Hamlet que aja para se vingar de um problema seu, a realização do pedido implicaria ao filho agir como se fosse o pai, em uma identificação com o pai e, conseqüentemente, com seus problemas. Ao assumir uma vingança pelo fantasma, Hamlet se tornaria uma versão viva dele, alguém que realiza o que o pai, estando morto, não pode fazer. Assim, Hamlet seria uma versão espelhada do pai, porém vivo, da mesma forma que Stephen se torna uma versão espelhada da mãe, porém vivo.

René Girard explica que “Para Hamlet, questionar sua própria identidade e questionar a identidade e a autoridade do fantasma são a mesma coisa” (GIRARD, 2010, p. 503). A explanação de Girard aponta para o principal motivo da auto

⁵ - E como a pinta no meu seio direito está onde estava quando nasci, embora o meu corpo inteiro tenha sido tecido de matéria nova uma vez depois da outra, assim pelo fantasma do pai que não repousa a imagem do filho que não vive olha adiante. No intenso instante da imaginação, quando a mente, Shelley diz, é uma brasa que se apaga, aquilo que fui é aquilo que sou e aquilo que em potencialidade eu possa vir a ser. Assim, no futuro, irmã do passado, posso ver a mim mesmo como estou aqui agora apenas como reflexo daquilo que então serei. (JOYCE, 2016, p. 350).

associação que Stephen faz ao protagonista trágico. Também para Stephen, questionar sua identidade é o mesmo que questionar a identidade e a autoridade do fantasma de sua mãe, o que causaria uma ruptura definitiva com o passado. Em um capítulo sobre Shakespeare, Aleida Assmann define que “Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória.” (ASSMANN, 2018, p. 70). Isso se aplica à situação não só de Hamlet, mas de Stephen. Para uma reformulação da identidade, Stephen precisaria reorganizar suas memórias de modo a desvincular o fantasma da mãe da sua própria imagem, e assim, não teria tanto estranhamento ao se ver, em um espelho, como as pessoas o veem no presente. Há, então, uma procrastinação, por parte de Stephen, dessa reformulação da identidade que viria, também, com o questionamento da identidade e da autoridade do fantasma da sua mãe.

Passemos, agora, à análise do outro protagonista no romance de Joyce: Leopold Bloom que, pela manhã, recebe as correspondências, dentre as quais há uma de um certo senhor Boylan à sua esposa Marion Bloom, apelidada Molly. Leopold pôde presumir a finalidade da carta: o agendamento de um encontro amoroso com sua esposa às dezesseis horas, sob o pretexto de uma reunião profissional. Assim, Bloom inicia o dia ciente de que sua esposa o trairá, ao que ele reage saindo de casa com planos de adiar o retorno. Mais dois aspectos comuns entre *Hamlet* e *Ulysses*: a traição de Molly remete à da mãe de Hamlet. Além do que, temos mais um personagem que procrastina algo; no caso, Bloom que posterga o retorno para casa, mas, na verdade, semelhante à de Stephen, a sua procrastinação tem o mesmo motivo de adiar o momento de questionar a identidade e a autoridade do fantasma da esposa. Vejamos, em alguns excertos do romance, como se dá a procrastinação hamletiana de Leopold Bloom.

Um dos primeiros destinos de Bloom no dia foi o enterro de um colega, durante o qual o personagem faz associações entre a alça do caixão e um cordão umbilical: “Silently at the gravehead another coiled the coffinband. His navelcord.” (JOYCE, 2010, p. 101).⁶ Natural seria a reflexão sobre a morte quando num enterro, mas não sobre cordões umbilicais, que, naturalmente, remetem à chegada de um ser ao mundo e não à sua partida. A explicação é que o último filho de Molly e Leopold Bloom, Rudy, morreu no décimo primeiro dia de vida. Isso marca, para Bloom, a associação do parto à morte, visto que cortar o cordão umbilical não marcou o começo da vida do filho, mas

⁶ “Silenciosamente à cabeceira da sepultura um outro enrolava a correia do caixão. Seu cordão umbilical.” (JOYCE, 2016, p. 241).

significou uma separação entre o corpo da mulher e o corpo de Rudy que logo iniciou o processo de morte. Assim, o parto significou apartar e deixar ir o que estava morto, assim como ocorre quando se solta a alça do caixão, deixando que o defunto adentre a terra.

A associação entre parto e morte, por Bloom, assume uma grandiosidade por envolver, também, o adultério da esposa. A verdade é que, em uma situação similar à de Stephen, a construção identitária de Bloom se dá por suas memórias com uma mulher: Molly Bloom. Saber que aquela que compõe sua imagem estará em ato sexual com outro homem significa que ele terá seu cordão umbilical rompido, mas, ao invés de ter início uma nova vida, Bloom será o natimorto. “No romance de Joyce, vive-se realmente um dia de cada vez – mas amanhã não é outro dia.” (MORETTI, 2007, p. 233). De fato, para Bloom, amanhã não será outro dia, por isso, ele sai de casa e vive aquele dezesseis de junho de mil novecentos e quatro como um trabalho de parto que resultará apenas na morte de sua vida vinculada à de Molly.

Uma evidência de que Bloom associa a expectativa do adultério da esposa a um parto está no espelhamento que ele tem ao saber de uma mulher que está em trabalho de parto há três dias. Bloom lamenta sinceramente a notícia, mas, mais do que isso, esse pensamento reaparece em sua mente no decorrer do dia:

Sss. Dth, dth, dth! Three days imagine groaning on a bed with a vinegared handkerchief round her forehead, her belly swollen out! Phew! Dreadful simply! Child’s head too big: forceps. Doubled up inside **her** trying to butt its ways out blindly, groping for the way out. Kill **me** that would. Lucky **Molly** got over hers lightly. They ought to invent something to stop that. Life with hard labour[...] Not **stillborn** of course. They are not even registered. Trouble for nothing. (JOYCE, 2010, p. 143, grifos meus).⁷

Bloom pensa que um só dia em seu “trabalho de parto” está sendo, para ele, assaz penoso, e imagina que, caso precisasse de estender tal agonia por três dias, talvez não suportasse. Os grifos em “her”, “me”, “Molly” e “stillborn”⁸ mostram a rapidez com que Bloom pensa na situação da mulher em trabalho de parto, e, em um espelhamento, pensa em si mesmo e, logo em seguida, em Molly, visto que ela é parte

⁷ Sss. Dts, dts, dts! Três dias imagine gemendo numa cama com um lencinho com vinagre enrolado na testa, aquele barrigão inchado. Uff! Horrível simplesmente! A cabeça da criança grande demais: fórceps. Enroscado dentro **dela** tentando abrir caminho com a bunda às cegas, tateando pelo caminho. **Me** matava uma coisa dessas. Sorte que **Molly** passou fácil pelos dela. Tinham que inventar alguma coisa pra acabar com isso. Trabalhos de parto forçados. [...] Não os **natimortos** claro. (JOYCE, 2016, p. 304-5).

⁸ “dela”, “me”, “Molly” e “natimorto”.

da identidade de si que ele construiu. O pensamento termina nos natimortos, que é como ele prevê que se encontrará no dia seguinte.

Há outras evidências de que a imagem de Bloom é constituída por suas memórias de Molly, como é o caso de a memória dele falhar quando tenta se lembrar do nome de uma pessoa presente em seu cotidiano:

Stream of life. What was the name of the priestlylooking chap was always squinting in when he passed? Weak eyes, woman. Stopped in Citron's saint Kevin's parade. Pen something. Pendennis? My memory is getting. Pen...? (JOYCE, 2010, p. 138).⁹

Bloom chega a duvidar de sua memória porque não lembra de alguém do presente, porém logo em seguida, ele se recorda com precisão de algo ocorrido no passado e que envolve a esposa, quando mais jovem:

Windy night that was I went to fetch her there was that lodge meeting on about those lottery tickets after Goodwin's concert in the supper room or oakroom of the mansion house. He and I behind. Sheet of her music blew out of my hand against the high school railings. Lucky it didn't. Thing like that spoils the effect of a night for her. (JOYCE, 2010, p. 138).¹⁰

A explicação é que:

Quando vemos em nosso cotidiano coisas triviais, comuns, banais, geralmente falhamos em nos lembrar delas, porque a mente não é estimulada por algo novo ou excepcional. Mas, se vemos ou ouvimos algo indigno, desonroso, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, disso conseguimos nos lembrar por muito tempo. (NÜBLEIN citado em ASSMANN, 2018, p. 239).

O fato de Bloom se lembrar com detalhe de algo do passado envolvendo Molly indica que, para ele, os momentos corriqueiros com ela eram grandiosos, incomuns, inacreditáveis. Já o que ele vive, no presente, acaba por ser irrisório, visto que, atualmente, a sua identidade, tão vinculada à da esposa, está afetada pela crise do seu relacionamento. Tentando se lembrar das coisas do seu cotidiano desvinculadas à mulher, Bloom tenta construir sua identidade individual, porém falha, visto que seus

⁹ Fluxo da vida. Como era o nome daquele camarada com cara de padre que sempre dava uma espiada quando passava? Vista ruim, mulher. Parou na Citron na Saint Kevin's parade. Pen alguma coisa. Pendennis? A minha memória está ficando. Pen...? (JOYCE, 2016, p. 297).

¹⁰ Noite de vento aquela que eu fui buscar ela teve aquela reunião do concílio sobre os tais bilhetes de loteria depois do recital do Goodwin na sala de jantar ou sala de carvalho da Mansion House. Ele e eu atrás. Folha da partitura dela ventou da minha mão lá pra grade alta da escoa. Sorte que não. Coisa dessas estraga o efeito de uma noite pra ela. (JOYCE, 2016, p. 297).

pensamentos culminam sempre em memórias daquela que majoritariamente constitui sua identidade: sua esposa. “É recorrente esse mecanismo: Bloom tentando não pensar em Molly; Bloom se vendo preso à memória da mulher” (GALINDO, 2016, p. 153). Apesar de ciente da traição, a vingança não faz parte dos planos de Bloom. Isso pode ser explicado pelo fato de a imagem que ele tem de si ser vinculada à da esposa, porém no passado, quando ambos eram jovens felizes e fieis um ao outro. Uma vez que ele os vê como jovens recém enamorados, não há a necessidade de vingança e de resolução do problema, afinal, apegar-se às memórias do passado é mais fácil do que resolver os problemas do presente. Com isso, Bloom passa o dia andando pela cidade e os pensamentos sobre o presente lhe causam um mal estar, de modo que, sem perceber, os substitui por pensamentos do passado que considera feliz.

Dessa forma, percebe-se que, apesar de suas diferenças de personalidade, hábito e idade, Stephen Dedalus e Leopold Bloom têm algo em comum: a construção identitária a partir de memórias do passado e, mais especificamente, a construção identitária associada a uma imagem feminina: a de Bloom associada à esposa adúltera, a de Dedalus associada à mãe já falecida. A ligação dos personagens às memórias do passado é defendida pela afirmação de Hollington de que “As personagens de Ulysses querem [...] recuperar, restaurar ou perpetuar algum aspecto de um passado que lhes parece mais feliz, mais promissor ou mais intenso.” (HOLLINGTON, 1998, p. 359). Tal definição se aplica a ambos os protagonistas. A respeito de Bloom, Vladimir Nabokov sustenta que “seus processos mentais vez por outra são muito semelhantes aos de Stephen.” (NABOKOV, 2015, p. 343). Os processos mentais, em Joyce, são apresentados através da técnica do fluxo da consciência que, segundo Robert Humphrey, “mostra a pequenez do homem, a grande disparidade entre seus ideais e suas realidades e o prosaico da maioria das coisas que ele considera especiais”. (HUMPHREY, 1976, p. 14-5). Franco Moretti define o fluxo de consciência como “expressão linguística da perda da identidade individual. [...] A ilusão de que poderia ser um sujeito autônomo e independente desmorona.” (MORETTI, 2007, p. 228). Ambas as definições sustentam as falhas de Stephen Dedalus e de Leopold Bloom em desvincularem as imagens da mãe e da esposa, respectivamente, de suas identidades. Durante o romance, embora Bloom se afaste fisicamente da esposa, diversas situações e objetos servem de impulso para os fluxos de consciência que a envolvem. Da mesma forma, Stephen Dedalus, embora esteja fisicamente afastado da mãe pela morte, acaba por ter seus fluxos de consciência culminando em pensamentos sobre ela. Isso mostra a

pequenez do homem diante de algo que deveria ser tão intrínseco de cada um: a identidade. Mesmo que ambos tenham começado o dia dezesseis de junho de mil novecentos e quatro com o objetivo de se olharem no espelho sem um estranhamento, ambos têm como empecilho o fluxo de consciência, que os conduz sempre às cômodas memórias do passado.

A respeito da distância física, cabe ressaltar que os três primeiros capítulos do livro narram o início do dia de Stephen Dedalus e, em seguida, tem-se o início do dia de Leopold Bloom, no mesmo horário. Joyce dedica as primeiras páginas a introduzir o início do dezesseis de junho de Dedalus e depois passa ao de Bloom como forma de mostrar que ambos estão separados fisicamente mas que, simultaneamente, estão vivenciando problemas semelhantes acerca de suas identidades.

Umberto Eco e Samuel L. Goldberg discorrem sobre as identidades de Leopold e Stephen:

Permanecendo dentro dos fatos conscientes, todos registrados com absoluta fidelidade como outros tantos equivalentes, *a própria identidade pessoal é questionada*. No fluxo de percepções sobrepostas durante o passeio de Bloom por Dublin, as fronteiras entre “dentro” e “fora” [...] tornam-se muito indistintas. (ECO citado em MORETTI, 2007, p. 228).

[Stephen] se tornou totalmente cômico do seu problema central: a cisão entre o interno e o externo, entre aquilo que ele sente e aquilo que ele vê. (GOLDBERG, 1968, p. 104).

A questão da identidade de Bloom chega ao ponto em que “ele mesmo se choca por estar fazendo planos na ‘primeira pessoa’, como um homem só” (GALINDO, 2016, p. 120), resalta Caetano Galindo. Para ele, é difícil romper essa cisão entre “dentro” e “fora”, ou seja, respectivamente, entre como os outros o veem no presente e como ele se vê associado às memórias da esposa no passado. O mesmo se aplica a Stephen e à cisão entre interno e externo, a saber, respectivamente, como os outros o veem no presente e como ele se vê, associado às memórias da mãe, no passado. A explicação é que, no caso de ambos, a “recordação tornou-se parte essencial da criação identitária [...] e oferece palco tanto para conflito quanto para identificação” (ANTZE e LAMBEK citados em ASSMANN, 2018, p. 19-20).

Também Beatriz Sarlo fornece explicações para o retorno do passado nas construções identitárias dos personagens:

Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança. (SARLO, 2007, p. 09).

De fato, no caso dos personagens de *Ulysses*, o retorno do passado não é libertador, mas sim vincula as identidades deles cada vez mais a outrem. O espelhamento com essas figuras femininas, comum a ambos, tem a simbologia confirmada no próprio local onde finalmente Stephen Dedalus e Leopold Bloom se encontram. Após quase se encontrarem por várias vezes nas páginas anteriores, o encontro se dá justamente na maternidade onde a senhora Purefoy - em quem Bloom se espelhou anteriormente - estava em trabalho de parto há três dias. O local, uma maternidade, simboliza a imagem que Stephen tem de si mesmo, associada à mãe, e a imagem que Leopold Bloom tem de si mesmo como alguém que está em trabalho de parto, à espera da separação do corpo da mulher através de um parto que culminará em sua morte.

Assim como, estando em um funeral, Bloom pensa em um cordão umbilical, na maternidade, ele pensa em morte. A citação a seguir é um dos pensamentos de Bloom na maternidade, pouco antes de finalmente encontrar Stephen Dedalus: “Therefore, everyman, look to that last end that is thy death and the dust that gripeth on every man that is born of woman for as he came naked forth from his mother’s womb so naked shall he wend him at the last for to go as he came” (JOYCE, 2010, p. 349).¹¹ Pensar na morte em uma maternidade é tão inesperado quanto pensar em cordão umbilical ao segurar a alça do caixão, mas comprova a associação entre parto e morte por Leopold Bloom, visto que ele pensa que todo homem é nascido de uma mulher, mas no mesmo momento que pensa em nascimento e útero, já pensa em morte. Além do mais, a ideia de alguém que chega ao mundo nu e parte do mundo do mesmo jeito que chegou remete a um bebê que morre pouco tempo depois de nascer. O fato de nascer nu e já morrer da mesma forma traz a ideia de que o intervalo de vida não foi longo o suficiente nem para que ele usufruísse de algo deste mundo, no caso, as roupas.

Em meio aos pensamentos de Bloom sobre útero e morte, tem-se a chegada de Stephen, com os colegas. Das conversações entre eles, destaco a seguinte cena,

¹¹ “Portanto, ó vós que ouvis, pensai no postumeiro fim que é vossa morte e no pó que agarra a todo o homem que de mulher é nato pois como do ventre de sua mãe dele veio ele em pelo, assim desnudo há de ser guiado ao cabo por que saía como veio” (JOYCE, 2016, p. 606).

But he [Dixon] had overmuch drunken and the best word he could have of him was that he would ever dishonest a woman whoso she were or wife or maid or leman if it so fortun'd him to be deliver'd of his spleen of lustihead.[...] Thereat laugh'd they all right jocundly only young Stephen and sir Leopold which never durst laugh too open by reason of a strange humour which he would not bewray and also for that he rued for her that bare whoso she might be or wheresoever. (JOYCE, 2010, p. 352)¹²

Ao ouvirem uma piada sobre mulher, Stephen e Leopold se salientam dos demais homens do grupo por não rirem. É destacado, inclusive, que Bloom não ria pois pensava nas mulheres gestantes em geral, o que confirma seu espelhamento com as mulheres em trabalho de parto. O seu fluxo de consciência, mais uma vez, culmina em Molly e no filho que morreu. A novidade é que, à sequência “mulher em trabalho de parto”, “eu”, “Molly” e “natimorto” é acrescentado um novo elemento, a saber, Stephen Dedalus:

But sir Leopold was passing grave maugre his word by cause he still had pity of the terrorcausing shrieking of shrill women in their labour and as he was minded of his good lady Marion that had borne him an only manchild which on his eleventh day on live had died and no man of art could save so dark is destiny, And she was wondrous stricken of heart for that evil hap and for his burial did him on a fair corselet of lamb's wool, the flower of the flock, lest he might perish utterly and lie akeled (for it was then abut the midst of the winter) and now sir Leopold that had of his body no manchild for an heir looked upon him his friend's son and was shut up in sorrow for his forepassed happiness accounted him of real parts) so grieved he also in no less measure for young Stephen for that he lived riotously with those wastrels and murdered his goods with whores. (JOYCE, 2010, p. 353)¹³

¹² Mas ele (Dixon) havia sobejo bebido e a melhor palavra que se dele conseguiu foi dizer que desonraria qual mulher quer, que não cataria saber de quem era mulher ou se donzela ou amante era, se lhe calhasse, para se livrar de uma sua sanha de luxúria. [...] Ao que riram todos e foram mui ledos mas não o jovem Estêvão e dom Leopoldo que jamais ousava rir a sabendas por causa de um estranho humor que não declarava e também que pensava em todas as mulheres prenhes quem quer fossem ou onde quer (JOYCE, 2016, p. 611).

¹³ Mas dom Leopoldo era mui mal andante apesar de seu dito porque ainda era teúdo de sentir mercê pela grita formidável das mulheres que davam altas vozes durante o parto e porque lembrava de sua boa senhora dele que tinha nome Marion que lhe dera um único filho homem que no seu dia décimo primeiro na vida havia morrido e nenhum homem de arte podido salvar, tão tristos são os fados. E foi ela mazelada à maravilha por tão terrível cousa e para o enterro do infame vestiu – o de formoso gasalho de lã de carneiro, a flor do redil, por que não percesse de todo e restasse gelado, (pois era então cerva d meio do inverno) e ora dom Leopoldo que de seu corpo não tinha filho por herdeiro olhava em torno si o filho de seu amigo e foi fechado em seu prato por sua ledice passada e por triste que fosse que lhe falecia um filho de tamanha coragem tão nobre era (que todos o diziam assim de veras) lamentava ele também não menos por o jovem Estêvão, que ele vivia baldoso entre aqueles sandeus e consumia seus haveres com rameiras. (JOYCE, 2016, p. 612).

Apesar de Stephen Dedalus ser um novo elemento na sequência de pensamentos de Bloom, acaba fazendo com que ele volte ao mesmo ponto, de memórias do passado. Estar diante de Stephen leva Bloom a se sentir diante de um espelho, porém, vindo a si mesmo quando jovem, o que confirma, mais uma vez, que o espelhamento, para os protagonistas de *Ulysses*, não é algo que permite ver a si mesmo no presente, mas algo que permite ver a si mesmo no passado:

He is young Leopold, as in a retrospective arrangement, a mirror within a mirror (hey, presto!), he beholdeth himself. That young figure of then is seen, precociously manly, walking on a nipping morning from the old house in Clambrassil street to the high school, his booksatchel on him bandolierwise, and in it a goodly hunk of wheaten loaf, a mother's thought. (JOYCE, 2010, p. 373)¹⁴

Vale lembrar que o espelho dentro de outro espelho é exatamente o que se deu na cena da Biblioteca Nacional e que, como defendo, é um simbolismo que perpassa todo o romance de Joyce. Ao se espelhar em Dedalus, Leopold Bloom vê a si mesmo como jovem e, mais do que isso, ele tem uma visualização do cuidado materno. Oras, o cuidado materno é justamente o que compõe a imagem que Stephen tem de si mesmo. Percebe-se que, enquanto as outras pessoas enxergam Stephen Dedalus como ele é no presente, sem a mãe, Leopold Bloom é o único que o enxerga como ele era no passado, com o cuidado maternal. Dessa forma, Leopold Bloom, ao tomar o outro protagonista como espelho, enxerga a si mesmo como jovem e, além disso, enxerga Stephen como Stephen enxerga a si mesmo. Mais uma vez, um espelho dentro do outro!

Em seguida, essa imagem do passado desaparece:

But hey, presto, the mirror is breathed on and the young knighterrant recedes, shrivels, to a tiny speek within mist. Now ge is himselfpaternal and these about him might be his sons. [...]No Leopold! Name and memory solace thee not. That youthful illusion of thy strenght was taken from thee and in vain. No son of thy loins is by thee. (JOYCE, 2010, p. 374)¹⁵

¹⁴ Ele é o jovem Leopoldo, como que em um arranjo retrospectivo, um espelho dentro de outro espelho (opa, abracadabra!), ele contempla a si próprio. Aquela jovem figura de então é vista, precocemente viril vindo em uma gélida manhã da velha casa da Chambrassil street para o liceu, sacola de livros a tiracolo, e nela um belo naco de pão de trigo, cuidado maternal (JOYCE, 2016, p. 643).

¹⁵ Mas, ora, abracadabra, baforeja-se o espelho e o cavaleiro errante se murcha, some, até tornar-se minúsculo ponto de névoa. Agora é ele mesmo paterna figura e estes em torno dele podem ser seus filhos. [...] Não, Leopoldo. Nome e memória te não trazem solaz. A juvenil ilusão de tua força de ti foi tirada e em vão. Filho algum de tuas entranhas é contigo. (JOYCE, 2016, p. 644).

O jovem sob cuidados maternos desaparece do espelho e, então, Bloom percebe que a sua imagem atual, no presente, é outra. No passado, ele foi como o jovem Dedalus, mas agora cabe a ele ser uma figura paterna para aquele rapaz. Isso o leva a pensar nele como uma possibilidade de ter um filho vivo, em substituição ao filho morto Rudy. O aparecimento de Stephen como um filho vivo é, também, uma forma de consolo para a situação matrimonial de Leopold. Explico. Vimos, até então, que Bloom associa o seu dia dezesseis de junho a um trabalho de parto, visto que, para ele, parto está associado à morte em função do filho que morreu precocemente. Caso Stephen represente, a partir de então, um filho vivo, o parto não estará mais associado à morte, nos pensamentos de Bloom. A consequência disso é que, sendo o dia dezesseis de junho o dia de um parto, se o parto não é mais associado à morte, o fim do dia não trará mais a morte de Bloom ao se desvincular de Molly. Tendo Bloom, agora, um filho vivo, a separação entre seu corpo e o corpo da mulher não será mais o mesmo que soltar a alça de um caixão; o corte desse cordão umbilical que liga Molly e Leopold poderá sim, permitir que os dois corpos permaneçam vivos, embora separados. Por isso esse encontro com Stephen Dedalus é tão importante para Bloom. Por um momento, ele consegue encontrar uma solução para o seu problema. Isso explica o porquê de Joyce ter escolhido justamente a maternidade para o encontro de Stephen e Leopold e, não coincidentemente, quando os dois personagens se encontram, o parto de Mrs. Purefoy chega ao fim com sucesso, em uma nítida oposição ao parto em que teve início o processo de morte de Rudy. Em função da representatividade da possibilidade de vida que Stephen traz em si, Bloom se apega a ele.

Após esse encontro, merece destaque, no romance, a cena em que, estando em um bordel, “Dedalus e Bloom finalmente se olham juntos num espelho (fechando um simbolismo que se inicia já no primeiro episódio)” (GALINDO, 2016, p. 38), a saber o simbolismo do espelhamento como alteração da própria identidade.

A partir dos excertos aqui apresentados, percebe-se que, nos espelhamentos dos personagens do romance *Ulysses*, as memórias prevalecem em suas construções identitárias. No caso de Stephen Dedalus, as memórias da falecida mãe e, no caso de Leopold Bloom, as memórias da esposa adúltera, o que explica a importância que representou o momento de encontro dos dois, em uma maternidade. Em *Em Busca do Tempo Perdido*, o narrador proustiano frequentemente disserta sobre os eus que constituem um ser e que não permanecem em todos os momentos da vida. Em certo momento do romance *Sodoma e Gomorra*, ele diz, sobre si mesmo: “o eu que eu era

então e que por tanto tempo havia desaparecido, estava de novo tão próximo de mim”. (PROUST, 1971, p. 128). No caso de Leopold Bloom e de Stephen Dedalus, os eus que aparecem no romance *Ulysses* são, respectivamente, o eu associado à esposa e à mãe, apesar de esta ter morrido e aquela já estar em outros relacionamentos. O eu que Stephen Dedalus era quando a mãe estava viva e o eu que Leopold Bloom era quando conheceu Molly, esses eus que eles eram então, e que há tanto tempo haviam desaparecido, no dia dezesseis de junho de mil novecentos e quatro estavam muito próximos deles.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2018.
- BURGESS, Anthony. *Homem comum enfim: uma introdução a James Joyce para o leitor comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- GALINDO, Caetano W. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GIRARD, René. *Shakespeare: teatro da inveja*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- GOLDBERG, S. L. *Joyce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HOLLINGTON, Michael. Svevo, Joyce e o Tempo Modernista. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HUMPHREY, Robert. *O Fluxo da Consciência: (um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros)*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Great Britain: Wordsworth Classics, 2010.
- _____. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Editora civilização Brasileira, 2007.
- NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Tradução de Mario Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Estudo acerca da Literatura Imaginativa de 1870- 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959.

O triplo movimento de Yeats - Nacionalismo e o sujeito-povo no conto “Jamie Freel e a moça”

João Pedro Garcia Diniz Spinelli¹

1. Introdução

William Butler Yeats (1865-1939) é um dos autores que participou da definição da literatura moderna em língua inglesa, sendo responsável pela criação de um dos maiores teatros nacionais do mundo, e segundo Oliver St. John Gogarty, foi indispensável para a criação do Estado livre irlandês (HOLDEMAN, 2006, p.3). Além disso, Yeats foi um dos encabeçadores da renascença irlandesa, uma revitalização da literatura do país no início do século XX que transformou profundamente a literatura da Irlanda e do mundo.

O que mais interessa neste ensaio com relação à obra de Yeats é a forma como, inserido em um contexto histórico de dominação imperial da Inglaterra sobre a Irlanda, Yeats constrói uma forma particular de nacionalismo. Especificamente, irei analisar como esse nacionalismo pode ser observado na análise de um conto de fadas de sua autoria.

Em seu artigo sobre Yeats, “Yeats e a descolonização”, Edward Said define o nacionalismo da seguinte forma:

A força mobilizadora que se aglutinou como resistência contra um império exterior de ocupação, por parte de povos que possuíam uma história, uma religião e uma língua comum². (SAID, 1995, p.281-282)³

Esta definição, embora breve, nos ajuda a situar Yeats, já que muito de sua obra e de sua vida girou em torno de promover o nacionalismo e a independência irlandesa. Nas palavras de Said, Yeats seria um:

Poeta *nacional* de inquestionável grandeza que, durante um período de resistência antiimperialista, expressa a vivência, as aspirações e a visão restauradora de um povo sob o domínio de uma potência externa (SAID, 1995, p.278, ênfase no original).

¹ Bacharel em Letras Inglêss, Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: joaospin@gmail.com.

² Os verbos “aglutinou” e “possuíam” poderiam ser “aglutina” e “possuem” respectivamente, para fins de definição, já que o nacionalismo ainda exerce uma influência ativa sobre a sociedade.

³ Originalmente publicado em 1993.

A forma como Yeats constrói o seu nacionalismo é através do âmbito da linguagem poética (juntamente com sua atuação política). Assim como notoriamente Benedict Anderson salienta o aspecto *imaginário* da comunidade nacional (ANDERSON, 1983, p.22), nas palavras do próprio Yeats em *The Celtic Twilight* (1893), ele busca “demonstrar em uma visão algo da face da Irlanda para qualquer um do meu próprio povo que olhar onde eu os peço.” (YEATS, 2011, p.3). Essa premissa de Yeats pode ser dividida em três movimentos: (1) a transcrição de sua visão poética para a obra; (2) o pedido que ele faz ao povo irlandês, com relação ao foco que ele propõe; (3) o movimento do olhar do povo, que gera ação e engajamento político. Sem que haja um foco salientado, não há nacionalismo, e é nesse segundo movimento em que ele é construído a nível teórico, e no terceiro momento, no político. Yeats evidencia nesse processo a importância que dava à uma manifestação política de sua obra, ao contrário de se ater meramente à transcrição de sua visão artística.

Pode-se dizer que enquanto ferramenta *política*, o nacionalismo tem seu valor *poético*, já que um nacionalista consciente do aspecto imaginário de sua nação provavelmente não usaria a poesia para exaltá-la. O importante é a forma como Yeats faz isso, buscando no mágico e no sobrenatural uma Irlanda “acima do chão” e “apolítica” (SAID, 1995, p.286) É plausível considerar que o nacionalismo de Yeats tenha sido realizado com tamanho afínco que o desapego quanto a ele e sua irresolubilidade tenham-no escapado. Por um lado isso resulta em uma afinidade tardia do autor pelo fascismo italiano, e por outro lado a convicção profunda que gera tanta beleza em sua obra poética. Yeats deposita sua convicção tanto em sua nação, como no poder da arte. Segundo Seamus Deane: “Perceber a morte é ver a vida simultaneamente em termos pessoais e históricos; a confluência destes é a forma estética” (DEANE, 1985, p.135). A busca essencialista figura, dessa forma, tanto em seu nacionalismo quanto em sua poesia, de forma que os limites entre ambas categorias se confundem.

Said compara Yeats com Pablo Neruda quando traça um paralelo onde ambos retratam, cada um à sua maneira, um camponês. Para Said, essa personagem é um “homem anônimo do povo, que em sua força e solidão constitui uma expressão silenciosa *do povo*” (SAID, 1995, p. 293, ênfase no original). Ou seja, é um personagem que é um receptáculo exemplar do nacionalismo, o Irlandês por excelência. Yeats demonstra em outro momento que essa visão idealizadora enquanto poeta era mais do que ficção para ele, ao descrever a forma como vê o olhar do contador de histórias Paddy Flinn. Para Yeats, esse olhar tem “a melancolia visionária de animais puramente

instintivos e de todos os animais” (YEATS, 2011, p.6). Segundo Terry Eagleton, “A metafísica do nacionalismo fala da entrada em completa auto-realização de um sujeito unitário conhecido como o povo” (EAGLETON, 1990, p.28).

Tendo em vista isso, a afirmação de uma melancolia de projeções mágicas dentro do olhar de um camponês contador de histórias é uma inspiração poética que tem serventia (apesar de seu perigo) política na reiteração do nacionalismo: o triplo movimento de Yeats, de conceber a visão, chamar atenção a sua especificidade e a resposta política do povo.

Relembrando a ênfase de Said, Yeats é um autor *nacional*, já que dedicou a sua vida e a sua obra a sê-lo. Como tal, creio que seu trabalho como folclorista serve ao propósito do nacionalismo, ao revisitar as histórias de seu povo em busca daquela realização primordial de uma essência. Vladimir Propp reconhece a priori como um desafio para chegar a uma definição geral de folclore que o mesmo é um quase sempre estudo nacional (PROPP, 1997, p.5)⁴. Isso evidencia que a difusão do folclore, especialmente no campo literário, tenha se dado, por alguns, com intenção nacionalista. Propp define o folclore como uma manifestação camponesa (PROPP, 1997, p.5) Dessa forma, talvez seja adequado à busca de uma identidade nacional, um sujeito-povo, que esse sujeito seja um camponês, ou uma camponesa, assim como Paddy Flinn, o contador de histórias a quem Yeats tinha tanto apreço e fascínio.

2. Uma Leitura de “Jamie Freel e a moça”

A categoria utilizada para a leitura do nacionalismo de Yeats em sua obra será especificamente o conceito de intraduzibilidade, conforme lido em Susan Bassnett (BASSNETT, 2005, p.54-59)⁵. Segundo Bassnett, existem duas formas de intraduzibilidade: a gramatical, cujo sentido é claro, ou seja, aquilo que por viés das diferenças entre a LF (língua fonte) e LM (língua meta) não pode ser traduzido, bem como a intraduzibilidade cultural, cujos limites são tão difusos e difíceis de definir como o próprio conceito de cultura já o é (BASSNETT, 2005, p.55).

⁴ Originalmente publicado em 1984.

⁵ Originalmente publicado em 1991.

O conto que irei analisar neste ensaio se chama “Jamie Freel e a moça⁶”. O conto pertence ao livro *Fairy Tales of Ireland* (1990), uma compilação feita por Neil Philip, a partir de dois outros volumes de Yeats, *Irish Fairy Tales* (1892) e *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888).

O conto “Jamie Freel e a moça” contém passagens de diálogo em que o Inglês utilizado sugere um sotaque irlandês⁷ através da grafia, algo que é intraduzível ao Português. Abaixo, apresento alguns desses momentos de diálogo, em sua forma original e o correspondente em Inglês com a grafia da norma culta, bem como a forma como traduzi:

Dinna be sae venturesome an’ foolitch, Jamie (YEATS, 2019, p.34)
Do not be so venturesome and foolish, Jamie
Não seja tão aventureiro e tolo, Jamie

I maun gae (1984, p.34)
I am going to go
Eu irei

How can a lady eat we’er poor diet, and live in we’er poor way? I ax
you that, you foolitch fellow (2019, p.36)
How can a lady eat with our poor diet, and live with our poor way?
I ask you that, you foolish fellow.
Como pode uma moça comer com nossa dieta pobre e viver do nosso
jeito pobre? Eu te pergunto isso, rapaz tolo.

Fica claro nos exemplos acima que tratei essas diferenciações de grafia sem assumir uma tentativa de traduzi-las de alguma forma. De acordo com essa compreensão, considereei minha tradução a partir de uma grafia comum dos trechos em questão.

No caso dessa alteração de grafia, o texto resultante se insere na categoria de intraduzibilidade linguística, assim como também se inclui da categoria de intraduzibilidade cultural, já que a grafia faz alusão à pronúncia irlandesa³. O sotaque, portanto, é perdido na tradução, e com ele, parte da *irlandidade* (termo de Said) que ele ajuda a reiterar. Quiçá as alterações de grafia pudessem ser substituídas por um correspondente brasileiro, um sotaque *caipira*. Essa solução traria uma ênfase à

⁶ Tradução realizada por mim. O livro de Yeats contém dezenove contos e um poema. Traduzi uma seleção de dez contos e o poema, em trâmite de ser publicada. O restante dos contos fará parte de meu projeto de Mestrado.

⁷ Sem dúvida seria interessante esmiuçar a grafia com relação ao sotaque de um ponto de vista linguístico, mas isso ficaria fora da alçada deste ensaio.

categoria social dos personagens em questão, sendo eles camponeses, porém não solucionaria a ausência da irlandidade. A mesma Ela seria substituída por uma potencial brasilidade. Eu não me senti atraído por essa possibilidade, justamente por compreender a importância particular do sotaque irlandês para Yeats, dentro do que foi dito aqui anteriormente a respeito de seu nacionalismo em seu contexto histórico. Essa possibilidade de tradução ilumina uma questão interessante na qual pretendo me aprofundar: o ponto de cruzamento entre a irlandidade e a categoria social do camponês.

Dentro do conto, as alterações de grafia acontecem nos diálogos entre Jamie Freel e a mãe, nas falas de Jamie Freel com as fadas, nas falas das fadas e nas falas do criado da casa da moça, porém não ocorrem nas falas da moça nem dos pais dela. A mãe de Jamie Freel possui diálogos somente com ele, enquanto Jamie fala com as fadas e com a moça. A moça é de uma classe social elevada, a qual se torna o trunfo final do conto a ser alcançado através do casamento. Essa ausência de interação entre a mãe e os outros personagens, com exceção de Jamie, pode ser caracterizada como uma espécie de isolamento social. O fator de isolamento social da mãe de Jamie e o seu sotaque carregado não são acidentes, são demarcações de sua classe social.

Além do isolamento social da mãe, existem outras demarcações de sua classe social, bem como a do filho, e o mérito que possuem para, num momento posterior, receberem a ascensão social como recompensa. Na fala da mãe citada acima, quando ela coloca ênfase na forma pobre como ela e seu filho vivem (YEATS, 2019, p. 36). No desapego material demonstrado pelo filho e pela mãe. Na descrição de Jamie ao deixar suas riquezas no colo da mãe (2019, p.31). No desprendimento da mãe ao emprestar seu melhor vestido à moça (2019, p.37). Nos esforços redobrados de Jamie em trabalhar e prover para as duas mulheres (2019, p.37). Na ênfase que é dada a esse esforço redobrado, quando a moça conta para os pais da ajuda que Jamie lhe ofereceu (2019, p.40). Quanto mais se aproxima dessa caracterização de pobreza, epitomizada pelas interações de Jamie com sua mãe, mais intenso se torna a alteração da grafia, que, por sua vez, enfatiza o sotaque irlandês. Dessa forma pode-se inferir que quanto mais pobre a situação das personagens, mais marcadamente irlandeses são, pois reiteram o mito do sujeito-povo. Claro que para afirmarmos isso, temos que estar cientes de que a norma culta do Inglês, bem como de outras línguas, é um sinal da língua do colonizador. Ou seja, aquilo que está mais próximo do povo está mais distante do colonizador. O colonizador dessa forma representa elite, que por sua vez, tendo acesso a uma educação formal, faz uso da norma culta.

3. Reflexões

Creio que seja importante salientar que as categorias de classe, enquanto possam ser utilizadas como formas de compreender e navegar a realidade, também podem ser excessivamente reducionistas e, por esse motivo, devem ser constantemente questionadas. Dessa forma, pode-se até ver nesse camponês que Yeats idealiza, um camponês que tem um valor elevado, e nessa elevação de seu valor, distancia-se da categoria de sua classe social, e se torna um ideal a ser defendido por uma classe média que não possui essa “exaltada simplicidade”, ou mesmo uma aristocracia com a autonomia para se apropriar do nacionalismo como ferramenta de tomada do poder. Essa manobra política justificaria a defesa da figura do camponês enquanto sujeito-povo, em sua forma idealizada. Dessa forma, o povo é enaltecido para o benefício de um grupo fechado e sempre limitado de privilegiados. A nação “é uma construção simbólica e principalmente a criação de *intelectuais*”⁸ (GENTILE, 2003, p.2, minha ênfase). Intelectuais, ou seja, aqueles que habitualmente tem acesso a uma boa educação. Isso gera uma contradição onde o sujeito-povo é o camponês, mas não é o camponês que fala e decide pelo povo: o conflito de classes.

Existe aí portanto o levantamento de um conflito de classes, entre o intelectual, que usa fala sua norma culta do Inglês, impõe seu jugo sobre o povo irlandês, e o irlandês camponês repleto de humildade e uma profunda melancolia inocente. No entanto, essa visão simplista começa a ser questionável quando compreendemos Yeats como um Irlandês falante de Inglês como língua materna que defende a Irlanda de seu dominador através da alta cultura literária e poética e sendo ele também, um intelectual. O conflito de classes é difícil de ser sustentado isoladamente, porém, assim como tantas categorias identitárias, é em sua natureza uma confabulação instável que tem consequências reais. Talvez a máxima pretensão deste ensaio nesse caso seja assumir que Yeats idealizava o seu homem do povo, e que essa idealização pode ser (conforme já foi) lida em um conto de fadas de sua autoria, e sustentada pelo seu relato pessoal e seu ímpeto de agente que se propõe a fazer o registro dessa riqueza imaterial. Dentro de um contexto nacionalista, a consolidação dessas histórias em textos literários faz o triplo movimento de Yeats: efetua uma celebração de um aspecto reificado do povo para que

⁸ Gentile, a quem eu trago à baila nessa citação, também aponta que o nacionalismo não necessariamente está associado ao fascismo, mas por si não pode ser visto com um valor do “mal” ou do “bem”. (GENTILE, 2003, p.2).

este gere seu reconhecimento pelo povo e crie um senso mais poderoso de identidade nacional.

Para um Irlandês, o conhecimento da lenda pode preceder sua versão literária, a familiaridade com os locais e com os feitos podem tornar a história mais cotidiana. Para uma tradução, todo esse elemento cultural é perdido, e em seu lugar, fica saliente o elemento fantástico dos contos. Uma exemplificação prática desse fenômeno está na própria tradução do termo alemão *Märchen* para o inglês *Fairy Tale* (conto de fada). Conforme salientado por Vito Carrassi, essa tradução não é compreensiva, pois nem sempre os contos de fada contém, de fato, fadas (CARRASSI, 2012, p.38). No original dos contos, as fadas não são assim tão incomuns, enquanto na sua tradução são seres exóticos, e portanto, salientados na tradução do termo.

Para concluir, devo salientar a capacidade do processo tradutório em elucidar questões a respeito do texto que não estariam evidentes, bem como alterar a forma como historicamente os textos são percebidos. Se este ensaio trouxe pouca contribuição com relação ao estudo de Yeats, seus contos de fada e seu nacionalismo, que, ao menos ele assuma e demonstre o valor de assumir a posição de tradutor de um texto, e o que isso transforma em sua análise e interpretação.

Pode parecer uma observação óbvia a necessidade de compreender o contexto de determinadas verdades e perceber suas instabilidades. Por um lado, Yeats cria uma obra de valor, em parte pautada por sua crença no nacionalismo, cuja força se torna atraente dentro de um contexto histórico colonial onde é uma forma de se defender do abuso de um poder imperialista. Essa negociação do sujeito nacional, bem como a idealização do sujeito-povo são indissociáveis de seu contexto e quiçá até mesmo consequências *comuns* da tensão política em questão, como nos confirma Said:

Para o nativo, a história de servidão colonial é inaugurada com a perda do lugar para o estrangeiro; a partir daí, ele precisa buscar e de alguma forma recuperar sua identidade geográfica. Devido à presença do estrangeiro colonizador, a terra, a princípio, só é recuperável pela imaginação. (p. 284).

Por último quero dizer, que se presumi alguns fatos e reflexões aqui a partir de minha própria voz, foi devido à complexidade do tema, que exige estudos mais aprofundados que espero poder desenvolver no futuro em meu mestrado e em outras pesquisas.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso, 1983.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Tradução de Sônia Terezinha Gehring et. al. 4a Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

CARRASSI, Vito. *The Irish fairy tale - a narrative traditional from the Middle Ages to Yeats and Stephens*. Translated by Kevin Wren. Plymouth: John Cabbot University Press, 2012.

DEANE, Seamus. *Celtic revivals*. Londres: Faber and Faber, 1985.

EAGLETON, Terry et. al. *Nationalism, colonialism and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

GENTILE, Emilio. *The struggle for modernity - nationalism, futurism, and fascim*. Westport: Praeger Publishers, 2003.

HOLDEMAN, David. *The Cambridge introduction to W. B. Yeats*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

PROPP, Vladimir. *Theory and history of folklore*. Translated by Ariadna Y. Martin e Richard P. Martin. 4a Ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

YEATS, William Butler. *Fairy tales of Ireland*. Org. Neil Philip. Londres: Harper Collins Publishers, 2019.

YEATS, William Butler. *The celtic twilight*. Public Domain Books, 2011.

KARL Valentin

O mestre do besteiro-uma arte inclusiva

Helena Mel Heidermann¹
Universidade Federal de Santa Catarina



Valentin. Fonte: guisalla.wordpress.com²

”Já foi tudo dito, mas não por todos”, “Nem um pouco doente também não é saudável”. Essas são algumas das famosas frases de efeito de autoria do dramaturgo Karl Valentin.³

Valentin Ludwig Fey (Munique, 4 de junho de 1882 - Planegg, 9 de fevereiro de 1948) foi uma figura importante para os palcos e ânimos alemães do começo do século XX. Era o período entre guerras, conturbado devido à busca de uma identidade alemã nacional. Karl Valentin teve menos êxito profissional com a ascensão paulatina das ideias nacional-socialistas a partir dos anos 30. É que a ideologia fascista não suportava a projeção de sua identidade de uma maneira autocrítica, engraçada e sincera, como aquela que Valentin legava com seu teatro! Trata-se de um humor que pelo viés da

¹ Estudante de Letras-Português na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: helmelhei99@gmail.com.

² Ver: <https://guisalla.wordpress.com/2008/08/13/karl-valentin-nonsense-repleto-de-sentido/>

³ Em alemão: “Es ist schon alles gesagt, nur noch nicht von allen”
“Gar nicht krank ist auch nicht gesund”.

ironia é crítico e muito político. É fato que no período dos 12 anos do nacional-socialismo (1933-45), ele esteve bem ausente das luzes do palco. Depois da Segunda Guerra Mundial ele até tentou recuperar a verve e o sucesso, mas não conseguiu: mesmo porque morreu logo depois. Sua fase de sucesso foi realmente nos anos 1920.

Quando tinha 20 anos de idade, em 1902, Karl Valentin fez uma apresentação no “Varieté Zeughaus” de Nuremberg, que foi um grande sucesso e desencadeou sua carreira promissora. Lá também foi onde ele usou seu nome artístico pela primeira vez: “Karl Valentin”. Conheceu sua parceira de palco Liesl Karlstadt, e juntos se apresentaram por mais de 26 anos, sobretudo em Berlim e em sua cidade natal, Munique.

Grandes nomes do teatro, como Bertolt Brecht, Samuel Beckett e o comediante Lorient, confessavam sua admiração pelo ator Karl Valentin. Para Brecht ele foi o melhor cômico de todos os tempos! As pessoas gostam de defini-lo como surrealista, dadaísta, nonsense, mas ele nunca quis se restringir a uma categoria, dizia que isso o limitaria.

Valentin tinha uma fantasia e uma flexibilidade inerentes; ele era autocrítico, além de crítico em relação à política de seu país. Foi escritor, dramaturgo, atuou e produziu filmes, compôs e cantou músicas folk, foi humorista e tantas outras coisas... Seu primeiro trabalho foi como ajudante de marcenaria, isso posteriormente o ajudou a construir cenários. O campo era vasto, assim como a sua criatividade.

Hoje em dia os seus trabalhos se encontram disponíveis em forma de CDs, filmes-curtas (conhecidos como Valentinaden), audio-books, filmes em DVD e músicas.

O artista alemão é muito comparado com o comediante estadunidense Charles Chaplin, foram ambos atores e produtores de filmes mudos, Valentin até começou antes, mas Chaplin teve a sorte maior de ter reconhecimento ao redor do mundo. Valentin chegou a ser convidado para performar nos Estados Unidos, mas nunca quis sair de sua cidade natal Munique.

O ator brasileiro Caíque Botkay, interessado por Valentin, deu um depoimento oral, que transcrevo a seguir: “O fator humano de Valentin não tem limite de classe, credo, raça, religião. O que o movia era a condição humana. Em torno da dificuldade da palavra da comunicação humana e de todos os assuntos pequenininhos que não saem de si mesmo ficam rodando e as pessoas se desencontram. Então vamos rir do que nós somos. Eu acho que é o humor mais inteligente e por isso que ele influenciou tanta

gente, por isso que ele não tem limite. Eu acho que ele pode ser levado para qualquer plateia.”

Os artistas Miguel Falabella e Stella Miranda representaram peças do dramaturgo, como por exemplo *O pé de árvore de natal*, a qual continuam elaborando e apresentando desde os anos 80. O ator Falabella é fã de Karl Valentin, estudioso de suas peças e entusiasta da ideia de, pela tradução, incluir Valentin no Brasil. Uma compreensão inteligente do autor sobre Valentin é: “Você não consegue traduzir o que aquele homem escreveu, você só consegue chegar ao entendimento do Valentin através de uma anarquia interna que você tem que se permitir.”

A tradução da dramaturgia de Valentin é um desafio complexo por diversas razões. Primeiramente por ser escrito num alemão mais antigo e em dialeto bávaro que, como se distancia tanto do “alemão padrão”, já soa para muitos como um dialeto engraçado. Além disso, ele brinca muito com as palavras. Utiliza com frequência a repetição, a ironia, a metáfora, a ambiguidade, a cacofonia, todos os jogos de palavras, e cria neologismos. O mais difícil mesmo é traduzir seus vídeos, em que as falas são rápidas, sem falar na qualidade baixa dos vídeos antigos. Há pouco material de Valentin traduzido para o português, e acredito que pesquisá-lo e traduzi-lo no Brasil só traria benefícios. Acredito que seria algo bem surpreendente, bem inovador, por ser um humor bem singular. Sim! Pois há um humor sensível, que se distingue do humor brasileiro mais extrovertido e evidente. Única coisa que se teve no Brasil do escritor foram as peças encenadas por Stella Miranda e Miguel Falabella, mas somente um público restrito teve oportunidade de conhecê-las. Mais restrito ainda é certamente o público que se lembra do nome de Valentin. Parafraseando Falabella, “sem Karl Valentin não existiria o besteiro!”.

Após terminar a pesquisa de iniciação científica e uma primeira tradução, meu plano é selecionar peças, visando a tradução e a publicação de uma antologia Valentin.

CENA NA ESTAÇÃO⁴

- Depois da partida do trem -

Ferrovário, sozinho no palco, limpa seus óculos

⁴ A tradução é da esquete "Bahnhofsszene". O site *Teatro na Escola* disponibiliza esquetes de Valentin, traduzidas para o português. Ver: <https://www.teatronaescola.com/index.php/banco-de-pecas/category/karl-valentin> **N. dos E.**

MULHER *chega suada, sem ar, correndo com muitas malas*

Com licença, me fale rapidamente, eu já estou em cima da hora, onde eu embarco para a Itália?

FERROVIÁRIO Acaba de partir.

MULHER Jesus Maria José!!!!

FERROVIÁRIO Se tivesse chegado três minutos mais cedo, terias conseguido.

MULHER Ah, então volto para casa e venho três minutos mais cedo.

FERROVIÁRIO Assim você chegará mais tarde ainda.

MULHER Mas me diga, por que o trem saiu justamente hoje três minutos mais cedo?

FERROVIÁRIO Não é isso não, o trem não saiu três minutos mais cedo, a senhora é que chegou três minutos tarde.

MULHER É... isso acontece, quando não sabemos exatamente a que horas o trem parte.

FERROVIÁRIO Se tivesse olhado no guia ferroviário, então saberias.

MULHER Mas eu dei uma olhada, só que lá não aparece nada disso.

FERROVIÁRIO Mas é claro que isso aparece lá.

MULHER Você sabe...eu não tenho nenhum guia ferroviário em casa, então dei uma olhada no meu livro de receitas, e lá não aparece nada.

FERROVIÁRIO Óbvio, é claro que no livro de receitas não aparece nenhum trem italiano, no máximo a salada italiana.

MULHER Por isso eu não encontrei ele, e, nem no catálogo telefônico ele estava.

FERROVIÁRIO A senhora podia até ter olhado no livro de catecismo

MULHER Você acha mesmo?

FERROVIÁRIO Não, eu só estou achando.

MULHER Eu também só estou achando. Mas eu não acredito que o trem já partiu.

FERROVIÁRIO Claro que ele partiu.

MULHER Simplesmente partiu e deixou todos os viajantes?

FERROVIÁRIO Não, todos foram juntos.

MULHER Mas, por que que eles não perderam o trem?

FERROVIÁRIO Porque eles não chegaram atrasados.

MULHER Mas se eles também tivessem chegado atrasados, o trem também partiria?

FERROVIÁRIO Sim, mas lucrar ele não lucraria.

MULHER O que teriam feito todos os viajantes, se todos tivessem perdido o trem?

FERROVIÁRIO Ficariam com essa mesma cara de boba da senhora.

MULHER Eu não posso mais fazer nada?

FERROVIÁRIO Isso a senhora é que tem que saber.

MULHER Quero dizer, o que eu devo fazer agora? Porque se eu esperar por mais um tempo, eu estarei me atrasando mais ainda..

FERROVIÁRIO Vá no próximo trem.

MULHER Quando parte o próximo?

FERROVIÁRIO Amanhã de manhã.

MULHER Pois é, isso não adianta nada - Amanhã, nesse horário, eu nem estarei mais aqui, estarei já há muito tempo na Itália.

FERROVIÁRIO Tá, mas como a senhora poderia estar na Itália amanhã, se se atrasou para o trem de hoje?

MULHER Ah, então eu vou de bonde.

FERROVIÁRIO Para lá não vai bonde algum.

MULHER Então eu vou correndo atrás dele, dá para fazer também, já vi isso uma vez no cinema.

FERROVIÁRIO Tão rápido quanto o trem, acho eu, a senhora não vai conseguir correr não. A não ser que a senhora se apresse bastante.

MULHER Ah, eu preciso ir para Itália, estou muito animada, você já esteve uma vez na Itália? Lá deve ser maravilhoso. Olha, lá é onde está o grande Vaticano que está sempre cuspidando fogo?

FERROVIÁRIO Me deixe em paz com a sua lava de vulcão. - Você tá confundindo, o Vaticano não pode cuspir fogo de jeito nenhum. É um edifício, e edifício não cospe fogo.

MULHER Nada disso, com certeza é o Vaticano, pois começa com V e eu já o vi em cartões postais, ele é tão grande e no alto sai a fumaça para fora.

FERROVIÁRIO A senhora deve estar se referindo ao Vesúvio!

MULHER *A mala se abre, e tudo de inimaginável cai de dentro dela.* Ai Jesus, um azar assim como eu tive hoje, primeiro me atraso para pegar o trem, e agora todos meus utensílios de viagem caem para fora, se alguém vir isso, o senhor nem vai acreditar quão envergonhada eu estou.

FERROVIÁRIO Com essas coisas a senhora pode mesmo ficar envergonhada.

MULHER *empacotando tudo* É porque eu viajo muito pouco. O senhor nem imagina como eu sou desajeitada.

FERROVIÁRIO Isso eu estou vendo, mas agora veja que a senhora vai se mandando com essa sua coleção de trecos.

MULHER Meu Deus, o despertador também está estragado, acho eu. Quer escutar?

O FERROVIÁRIO escuta, em seguida o joga no chão.

MULHER Se você faz assim, é óbvio que vai quebrar. *Ela também o joga no chão.*

FERROVIÁRIO Meu Deus, mulher, quanto mais você o jogar mais se quebra.

MULHER Ai Deus, se a gente não tem ninguém, é que eu viajo sozinha.

FERROVIÁRIO Mas a senhora está levando quatro malas!

MULHER Não, eu quero dizer que quando uma mulher viaja sozinha,

é muito sem graça, sabe, eu sou uma viúva, agora faz 30 anos que estou totalmente sozinha na estação - ah: no mundo, quero dizer.

FERROVIÁRIO Para mim seria demais se a senhora ficasse 30 anos na estação, para mim já bastam esses três minutos.

MULHER Sabe, eu era também casada, mas meu marido emigrou, ainda um jovem de 14 anos, para a América do Sul e desde então nunca mais retornou. Eu nunca mais o vi. - Desaparecido mas não esquecido.

FERROVIÁRIO Só falta a senhora chorar agora, fique calma, eu também estive 30 anos na América do Sul, voltei, ele já vai voltar se ele não for burro.

MULHER Ah, ele era um homem bom, mas um homem malvado - mas voltar ele não volta mais, meu Xaver.

FERROVIÁRIO Então, Xaver era o nome dele? Eu também me chamo Xaver!

MULHER É mesmo? Meu Xaver falava sempre para mim; Wally, eu volto sim, mas ter voltado mesmo não o fez.

FERROVIÁRIO O que? A senhora se chama Wally?

MULHER Sim, Wally Rembremerdeng.

FERROVIÁRIO E eu me chamo Xaver Rembremerdeng.

MULHER Não, eu que me chamo Rembremerdeng.

FERROVIÁRIO E eu também, e lá na América do Sul eu também estive.

MULHER Tá, você é o Xaver? Não!?

FERROVIÁRIO E você é a Wally?

MULHER Sou, Xaver!!! *Abraça ele e joga a mala em seus pés.*

FERROVIÁRIO Sim, sua bobinha!

MULHER 30 anos sem a gente se ver, e você não me reconhece mais?

FERROVIÁRIO É por isso que seu chapéu me pareceu tão familiar.

oOo

REFERÊNCIAS

HEIDERMANN, Helena Mel. PIBIC - TRADUÇÃO DE VALENTIN. O mestre do besteiro - uma arte para todos. 2019.

O HUMOR de Karl Valentin. Por Caique Botkay. Disponível [Encontro realizado dia 04/06/2008 no Teatro Tablado em comemoração ao Aniversário de Karl Valentin. Edição de Lizanne Paulo]. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=fIEck93RIaQ&ab_channel=videosvalentin Acesso em: 10 out. 2020.

SCHULTE, Michael. *Karl Valentin Gesammelte Werke in einem Band*. 3 edição. Munique: Piper, 1988.

VALENTIN e a essência anárquica do ator. Por Miguel Falabella [Encontro realizado dia 04/06/2008 no Teatro Tablado em comemoração ao Aniversário de Karl Valentin. Edição de Lizanne Paulo]. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=JfKfMIVXmpk&ab_channel=videosvalentin Acesso em: 10 out. 2020.

VALENTIN, Karl. [Zitate]. Disponível em: <https://www.sagdas.com/personen/karl-valentin> Acesso em: 21 out. 2020.

Subcompetência sobre conhecimentos em tradução: resultados de uma pesquisa empírica

Taís Cristina Veeck¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Sandra Santos Costa²

Universidade Federal de Santa Catarina

Mwewa Lumbwe³

Universidade Federal de Santa Catarina

Diego Silveira Coelho Ferreira⁴

Universidade Federal de Santa Catarina

1. Introdução

O desenvolvimento da competência tradutória é o foco do ensino formal de tradução, já que isto diferencia o tradutor especializado de demais falantes bilíngues. A competência tradutória, bem como a sua aquisição, constitui tema de grande complexidade e, apesar da existência de diversos estudos, estes ainda são incipientes e a maioria não é de natureza empírico-experimental.

Um dos estudos empíricos mais completos sobre a competência tradutória e sua aquisição vem sendo realizado pelo grupo PACTE, da Universidade Autônoma de Barcelona. Segundo PACTE (2003), a competência tradutória reflete um conjunto de habilidades e conhecimentos necessários para traduzir e é formada por cinco subcompetências, a saber, bilíngue, extralinguística, sobre conhecimentos em tradução, instrumental e estratégica, além de componentes psicofisiológicos. As subcompetências que são próprias do tradutor e o diferenciam de outros sujeitos bilíngues são a

¹ Mestranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: taisveeck@gmail.com

² Mestranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: sandracostapissolito@gmail.com

³ Doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista CAPES. E-mail: mwewaster@gmail.com

⁴ Doutorando em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: diegosilveiracf@gmail.com

subcompetência instrumental, a subcompetência estratégica e a subcompetência sobre conhecimentos em tradução.

Levando em consideração as subcompetências específicas do tradutor, e tendo como base estudos previamente realizados pelo grupo PACTE, elaboramos uma pesquisa empírica com sujeitos de dois perfis distintos: professores de inglês como língua estrangeira e estudantes do programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. A proposta da presente pesquisa consiste em realizar uma coleta de dados com os sujeitos dos dois perfis, através de um questionário previamente elaborado pelo grupo PACTE (2008), com o objetivo de concluir se os resultados obtidos estão de acordo com as seguintes hipóteses:

1. Os professores de inglês como língua estrangeira apresentarão menor nível de desenvolvimento da subcompetência sobre conhecimentos em tradução e percepção mais estática da tradução.
2. Os estudantes do programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução apresentarão subcompetência sobre conhecimentos em tradução mais desenvolvida e demonstrarão entender que a tradução constitui uma atividade comunicativa.

O objetivo geral da investigação, portanto, é compreender o estágio de desenvolvimento da subcompetência sobre conhecimentos em tradução nos dois grupos.

Ao longo do presente artigo apresentaremos, além do arcabouço teórico relativo à competência tradutória, a metodologia utilizada na realização da pesquisa e a análise dos resultados obtidos, sempre respeitando os procedimentos já adotados pelo grupo PACTE e buscando contribuir para pesquisas futuras sobre a competência tradutória.

2. Fundamentação Teórica

A tradução é um trabalho de grande complexidade, que envolve muito mais que habilidade linguística em dois idiomas. Conforme afirma a pesquisadora Hurtado Albir, “embora qualquer falante bilíngue possua competência comunicativa nas línguas que domina, nem todo bilíngue possui competência tradutória” (HURTADO ALBIR, 2005, p.19). A referida competência diz respeito a conhecimento experto, que integra um

conjunto de outros conhecimentos e habilidades e cuja aquisição permite diferenciar o tradutor de outros falantes bilíngues não tradutores.

Alves (2015, p. 290) afirma que é com base nesta caracterização do que vem a ser competência tradutória para Hurtado Albir que surgiu, na Universidade Autônoma de Barcelona, um projeto de pesquisa sobre modelagem de Competência Tradutória coordenado pelo grupo PACTE – Processo de Aquisição da Competência Tradutória e Avaliação.

A primeira versão do modelo PACTE é de 1998. O estudo foi de caráter exploratório e posteriormente revisado, contando com a participação de seis tradutores no ano 2000. Algumas mudanças foram propostas na descrição das subcompetências, visando uma definição mais precisa da competência tradutória. A partir do modelo de 2003, considera-se que competência tradutória é

um conhecimento especializado que consiste em um sistema subjacente de conhecimentos, declarativos e, em maior proporção, operacionais, necessários para saber traduzir, que está composto de cinco subcompetências (bilíngue, extralinguística, conhecimentos sobre a tradução, instrumental e estratégica) e de componentes psicofisiológicos (HURTADO ALBIR, 2005, p.28).

Segundo aponta Hurtado Albir, “todas essas subcompetências funcionam de maneira integrada para formar a competência tradutória e interagem entre si em todo ato de traduzir” (HURTADO ALBIR, 2005, p.29). No entanto, existe uma hierarquia entre elas e cabe observar que a subcompetência estratégica ocupa lugar central no processo tradutório.

O desenvolvimento das subcompetências é essencial para a aquisição da complexa competência tradutória. Ainda de acordo com a autora supracitada, a subcompetência bilíngue envolve conhecimentos pragmáticos, sociolinguísticos, textuais, e léxico-gramaticais nas duas línguas envolvidas no processo de tradução; a subcompetência extralinguística é composta por conhecimentos sobre o mundo, incluindo conhecimentos culturais; a subcompetência sobre conhecimentos em tradução diz respeito aos conhecimentos teóricos que o tradutor deve possuir para desempenhar adequadamente o seu papel e a subcompetência instrumental engloba a habilidade para utilizar recursos e fontes de documentação na tarefa de traduzir.

Ocupando um lugar central dentro do processo de aquisição da competência tradutória está a subcompetência estratégica, que segundo Braga, Campos e Leipnitz

(2015, p. 133) diz respeito à capacidade do tradutor de gerenciar e coordenar as demais subcompetências durante a realização da tradução, suprimindo deficiências detectadas em uma ou mais subcompetências. Já os componentes psicofisiológicos estão relacionados a questões cognitivas, a aspectos de atitude como curiosidade intelectual e espírito crítico e a habilidades como criatividade, análise e síntese (HURTADO ALBIR, 2005, p. 29).

No âmbito das discussões acadêmicas sobre competência tradutória, Rodrigues (2018, p. 288) nos chama a atenção para o fato de que investigações sobre a competência tradutória e propostas de modelagem, assim como pesquisas sobre os modelos já existentes, ainda são escassas no contexto latino-americano. O autor observa que grande parte dos modelos que lograram reconhecimento mundial são de autoria de pesquisadores europeus. Na América Latina, o único modelo que alcançou projeção mundial foi o apresentado pelo pesquisador brasileiro José Luiz Gonçalves da Universidade de Ouro Preto (2005) e posteriormente aperfeiçoado em conjunto com Fábio Alves da Universidade Federal de Minas Gerais.

De acordo com Rodrigues (2018, p. 288), paira um consenso entre os pesquisadores a respeito da complexidade da tradução e daí vem a necessidade de que tradutores e intérpretes adquiram uma expertise que os diferencie dos demais bilíngues, a qual vem sendo estudada sob o conceito de competência.

Apesar da diversidade de propostas de conceituação da competência tradutória, Basque (2015) aponta para uma certa regularidade ao defini-la, com base em recorrências encontradas, as quais apontam para “(i) um saber agir; (ii) um saber agir contextualizado; (iii) um saber-agir que requer a mobilização de recursos; (iv) um saber-agir que se manifesta em uma performance” (BASQUE, 2015, apud. RODRIGUES, 2018, p. 290). Também é mister perceber que a competência tradutória se desenvolve a partir da interação do sujeito com o meio em que está inserido. Sendo assim, “uma competência se constrói a partir de padrões socioculturais e históricos, os quais se organizam e se estruturam cognitivamente a partir de restrições biológicas e do histórico de interações vivenciadas” (GONÇALVES, 2008, p. 127, apud. RODRIGUES, 2018, p. 290).

No que tange às pesquisas desenvolvidas no campo dos estudos da tradução, Hurtado Albir (2005, p. 22) afirma que a trajetória de investigação sobre a competência tradutória não é longa, visto que o termo passa a ser utilizado somente na década de 1980. Já na década de 1990, diversos autores apresentam propostas de conceituação e

funcionamento da competência tradutória. Ainda segundo a autora, alguns pesquisadores que se empenharam em desenvolver modelos de competência tradutória são, além dela própria: Bell (1991), Nord (1991, 1992), Pym (1992), Hatim e Mason (1997), Hansen (1997) e Kelly (2002). A maioria das propostas apresentadas por esses autores visa, sobretudo, descrever os componentes que formam a competência tradutória.

Entre esses componentes podemos citar conhecimentos linguísticos, culturais, de documentação e a capacidade de transferência. Acrescentam-se ainda as contribuições de Bell (1991), Hurtado Albir (1996), Hansen (1997) e Kelly (2002) ao incluir um componente estratégico em suas propostas (HURTADO ALBIR, 2005, p. 23). Para Hatim e Mason (1997), a competência tradutória está relacionada à destreza de processamento do texto original e do texto de chegada, além da habilidade de transferência com vistas a atingir eficiência e eficácia na tradução (HURTADO ALBIR, 2005, p. 23).

Apesar da importância das propostas destacadas acima, a maioria não se fundamenta em pesquisa empírica. Até hoje, estudos de caráter empírico-experimental são incipientes, mas dentre eles destaca-se o trabalho do grupo PACTE, que objetiva investigar a competência tradutória e seu processo de aquisição.

A partir de um experimento com tradutores profissionais e professores de língua estrangeira, o grupo PACTE alcançou resultados que demonstram que as subcompetências bilíngue e extralinguística, apesar de fazerem parte da competência tradutória, são partilhadas por bilíngues e não são específicas do tradutor (HURTADO ALBIR, 2005). Já os componentes psicofisiológicos, como memória, atenção, espírito crítico, entre outros, caracterizam qualquer tipo de conhecimento experto (HURTADO ALBIR, 2005). Assim, as subcompetências que são específicas do tradutor, diferenciando-o de outros falantes bilíngues, são a subcompetência sobre conhecimentos em tradução, a subcompetência instrumental e a subcompetência estratégica (HURTADO ALBIR, 2005).

Tomando por base o trabalho do grupo PACTE e as subcompetências que diferenciam o tradutor de um sujeito bilíngue não tradutor, optamos por realizar uma pesquisa de cunho empírico com o objetivo principal de compreender os níveis de desenvolvimento da subcompetência sobre conhecimentos em tradução em dois grupos distintos: alunos do programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professores de inglês como língua

estrangeira. A subcompetência sobre conhecimentos em tradução é analisada a partir da variável conhecimentos em tradução, a qual se refere aos “conhecimentos implícitos do sujeito sobre os princípios norteadores da tradução e os aspectos da profissão do tradutor” (PACTE, 2008, p. 111).

Assim como PACTE, aplicamos um questionário aos sujeitos participantes (professores de inglês e estudantes da pós-graduação em Estudos da Tradução) no intuito de identificar se a concepção deles a respeito da tradução seria estática ou dinâmica. PACTE (2008) define o conceito estático como linguístico e literal. Já o conceito dinâmico é entendido como uma abordagem textual, comunicativa e funcional da tradução.

Os resultados do grupo PACTE demonstraram que os professores de língua estrangeira tendem a apresentar um conceito mais estático da tradução, enquanto os tradutores profissionais apresentam um conceito mais dinâmico da tradução.

Com vistas a elaborar a presente pesquisa, utilizamos a metodologia do grupo PACTE, a qual será apresentada a seguir, explicitando logo em seguida os procedimentos de análise de dados e, por fim, os resultados obtidos com a investigação.

3. Metodologia

Para desenvolver o estudo, foram coletados dados de seis sujeitos, através de um questionário sobre conhecimentos em tradução, elaborado pelo grupo PACTE e traduzido por nós ao português, além de um questionário preliminar sobre o perfil dos sujeitos. Ambos os questionários foram aplicados no decorrer do mês de maio de 2019 e os participantes que colaboraram se inserem em dois grupos distintos:

- Professores de inglês como língua estrangeira
- Alunos do programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Os sujeitos entrevistados têm entre 26 e 43 anos e todos têm experiência em tradução, apesar de esta atividade não ser a principal fonte de renda dos professores aqui mencionados. Todos têm formação universitária, sendo metade dos entrevistados egressos do curso de letras português-inglês. Todos declaram ter nível avançado ou ser proficiente na língua inglesa, sendo que o tempo de estudo do idioma varia entre 10 e 28 anos. Três dos seis sujeitos entrevistados declaram ter conhecimentos em outros idiomas, além do inglês, sendo a língua espanhola comum a todos eles. Com relação à

residência no exterior, apenas dois sujeitos declaram ter tido tal experiência. O quadro 1 (abaixo) resume as características de cada sujeito participante da pesquisa.

Quadro 1: Perfil dos Sujeitos

	S01	S02	S03	S04	S05	S06
Idade	27 anos	39 anos	30 anos	43 anos	26 anos	39 anos
Curso de Graduação	Direito	Comunicação social	Licenciatura em português-inglês	Licenciatura em português-inglês	Línguas estrangeiras aplicadas ao multilinguismo e à sociedade da informação	Licenciatura em português-inglês
Experiência com tradução	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Língua Nativa	Português	Português	Português	Português	Português	Português
Proficiência na língua inglesa	Proficiente	proficiente	proficiente	proficiente	proficiente	proficiente
Há quanto tempo estuda inglês	15 anos	10 anos	14 anos	28 anos	15 anos	20 anos
Residência no exterior	Não	Sim – 2 anos	não	Sim – 7 meses	não	Não
Outros idiomas	Espanhol	não	não	não	Espanhol e francês	Espanhol
Outras atividades profissionais	Professor de inglês e orientador pedagógico	Pesquisadora	Pesquisadora	Professora de inglês	Pesquisadora	Professor de inglês

Os dados dispostos acima foram retirados do questionário sobre o perfil dos sujeitos, que foi de grande importância para compreender características básicas dos entrevistados, suas similaridades e diferenças, para posteriormente analisar a forma como cada um percebe a tradução e os processos que a envolvem.

O questionário sobre conhecimentos em tradução, elaborado pelo grupo PACTE (2008, pp 121 - 124), contém 27 questões e “está baseado em sete fatores relacionados ao conhecimento sobre tradução: conceito de tradução e competência tradutória, unidades de tradução, problemas tradutórios, fases do processo de tradução, metodologia requerida, procedimentos utilizados (estratégias e técnicas, etc.), papel do brief de tradução, e o papel do público-alvo” (PACTE, 2008, p.112). Tomando por base cada um dos fatores, o grupo PACTE elaborou afirmações que denotam duas diferentes visões a respeito da tradução: dinâmica e estática. A visão dinâmica transparece uma

compreensão da tradução enquanto ação comunicativa e funcional, enquanto a visão estática demonstra um entendimento da tradução basicamente pautado em seu sentido linguístico e literal. Das 27 questões presentes no questionário, 12 indicam um conceito dinâmico (D) da tradução e 15 indicam um conceito estático (E). Abaixo segue um par de questões que exemplificam o exposto:

(D) O cliente é quem decide como o tradutor deve traduzir o texto (item 3).

(E) Ao traduzir um texto, você não deve ser influenciado pelo público-alvo (item 24).

3.1. Procedimentos de análise

Para a análise dos resultados que envolvem a subcompetência sobre conhecimentos em tradução, adotamos os mesmos critérios utilizados pelo grupo PACTE, que escolheu cinco pares de questões conceitualmente opostas, facilitando assim a percepção da diferença de opiniões entre os sujeitos a respeito da tarefa de traduzir.

Na primeira coluna do quadro 2 (abaixo), estão listadas as questões de conteúdo dinâmico, enquanto na segunda coluna estão as questões de conteúdo estático. Para cada afirmação, o sujeito entrevistado poderia optar por uma das seguintes respostas: concordo totalmente, concordo parcialmente, discordo parcialmente ou discordo totalmente.

Quadro 2: pares de questões conceitualmente opostas do questionário sobre conhecimentos em tradução

Questões dinâmicas	Questões estáticas
3. O cliente é quem decide como o tradutor deve traduzir o texto.	24. Ao traduzir um texto, você não deve ser influenciado pelo público-alvo.
10. Um texto deve ser traduzido de diferentes formas dependendo de quem será o público-alvo.	4. O objetivo de toda a tradução é produzir um texto o mais próximo possível do original em relação à forma/estrutura.
23. Se você começar uma tradução seguindo determinados critérios (por exemplo respeitar o formato original do texto, adaptar o texto ao leitor da cultura de chegada, etc.) eles devem ser mantidos ao longo do texto.	11. Todos os textos traduzidos devem manter a mesma quantidade de parágrafos e divisões no texto de chegada em relação ao texto de partida.
14. Quando você está traduzindo um texto de	5. A maior parte dos problemas de tradução

uma área especializada, a terminologia não é o maior problema.	pode ser resolvida com a ajuda de um bom dicionário.
27. Se você encontra uma palavra que você desconhece em um texto, você deve tentar chegar ao seu significado através do contexto.	16. Assim que você encontra uma palavra ou expressão cujo significado não conhece, você deve consultar um dicionário bilíngue imediatamente.

Para cada resposta foi atribuído um valor específico, no intuito de determinar o índice dinâmico (ID) de cada sujeito, ainda conforme metodologia do grupo PACTE:

Quadro 3: valores conferidos às respostas

Questões dinâmicas	Questões estáticas
Concordo totalmente = + 1	Concordo totalmente = - 1
Concordo parcialmente = + 0,5	Concordo parcialmente = - 0,5
Discordo parcialmente: - 0,5	Discordo parcialmente: + 0,5
Discordo totalmente = - 1	Discordo totalmente = + 1

Por fim, o índice dinâmico de cada participante foi calculado a partir da soma de todos os valores atribuídos às respostas e posterior divisão do valor total por 10. Dessa forma, o índice dinâmico poderia variar entre $-1,0$ e $+1,0$. Quanto mais próximo de $+1,0$ for o índice dinâmico do sujeito, mais dinâmico é o seu conceito de tradução, ou seja, indica que ele considera a tradução uma atividade comunicativa e está ciente da importância de aspectos funcionais como o público-alvo, por exemplo. Se, ao contrário, o índice dinâmico se aproximar mais a $-1,0$ o sujeito demonstra perceber a tradução como um processo estático, voltado principalmente a questões linguísticas e à fidelidade ao texto de partida. Em seguida, serão apresentados os resultados obtidos com a presente pesquisa, bem como a análise desses resultados.

4. Apresentação e discussão dos resultados

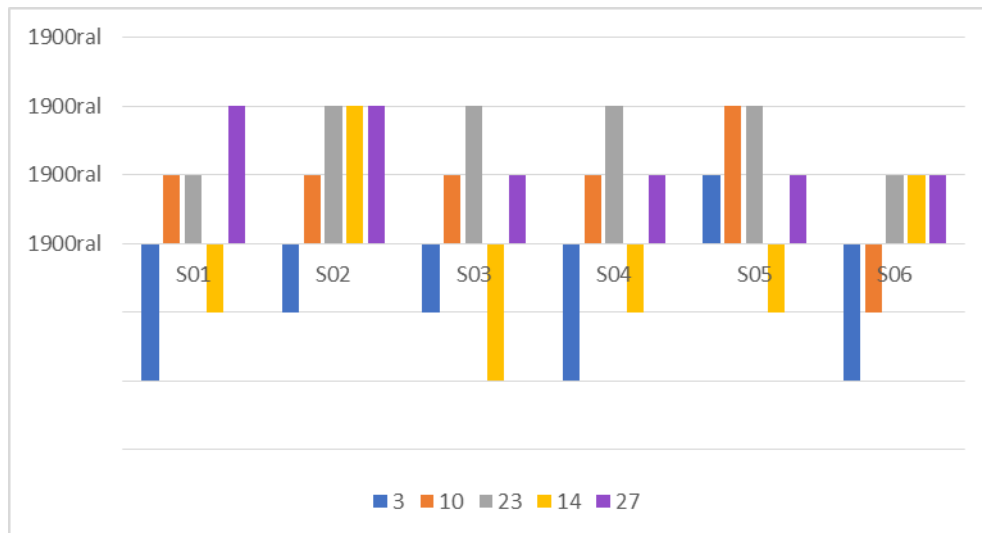
Na tabela a seguir, apresentamos o índice dinâmico calculado para cada um dos sujeitos entrevistados durante a pesquisa:

Sujeito	Índice dinâmico
S01	+ 0,15
S02	+ 0,25
S03	+ 0,30
S04	+ 0,25
S05	+ 0,25
S06	- 0,10

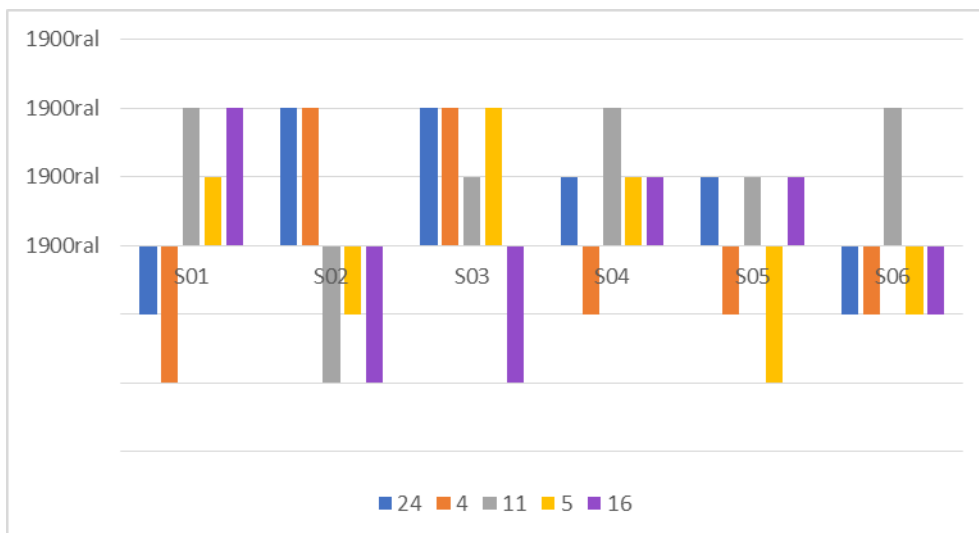
Conforme o exposto, apenas um dos sujeitos apresentou ID negativo e três deles apresentaram ID positivo no valor de 0,25. Assim, percebe-se que S01, S02, S03, S04 e S05 têm um conceito mais dinâmico da tradução, enquanto S06 tende a ter um conceito mais estático da atividade tradutória. Nenhum dos sujeitos, no entanto, aproximou-se ao índice dinâmico +1,0, que seria o mais alto possível para a presente investigação e que demonstraria uma compreensão mais clara da tradução enquanto atividade comunicativa, dotada de um propósito.

Apesar disso, tanto professores de inglês como estudantes de tradução demonstraram, em sua maioria, possuir uma concepção dinâmica da tradução. Como é possível analisar, o índice dinâmico da maioria dos sujeitos foi bastante similar, não havendo grande discrepância entre os dois grupos escolhidos para participar da pesquisa.

No GRÁF. 1, podemos verificar as respostas de cada um dos sujeitos às questões de conteúdo dinâmico. Conforme o exposto, percebemos que a maioria dos sujeitos concorda com as afirmações 10, 23 e 27, sendo que todos os participantes concordaram, em maior ou menor grau, com o conteúdo das duas últimas (relativo respectivamente a manter os critérios adotados para a tradução ao longo de todo o texto e tentar compreender o significado de palavras desconhecidas através do contexto). Isso demonstra que os participantes não se detêm ao uso de dicionários e percebem que não se deve analisar palavras isoladamente no texto. Já com relação às afirmações 3 (o cliente é quem decide como o tradutor deve traduzir o texto) e 14 (quando você está traduzindo um texto de uma área especializada, a terminologia não é o maior problema), percebe-se uma tendência em discordar do conteúdo apresentado.



O GRÁF. 2 apresenta as respostas individuais dos participantes a cada questão de conteúdo estático. Como é possível observar, não houve consenso sobre a questão 4 (o objetivo de toda a tradução é produzir um texto o mais próximo possível do original em relação à forma/estrutura), apesar de a maioria dos sujeitos haver concordado com ela. A maioria dos participantes (cinco), no entanto, discordou da questão 11 (todos os textos traduzidos devem manter a mesma quantidade de parágrafos e divisões no texto de chegada em relação ao texto de partida), também estática e cujo conteúdo demonstra fidelidade formal ao texto de partida. A questão 24 (ao traduzir um texto, você não deve ser influenciado pelo público-alvo) também recebeu maior número de respostas discordando de seu conteúdo, o que transparece a preocupação dos sujeitos com o público-alvo da tradução. As questões que mais dividiram opiniões foram as de número 5 (a maior parte dos problemas de tradução pode ser resolvida com a ajuda de um bom dicionário) e 16 (assim que você encontra uma palavra ou expressão cujo significado não conhece, você deve consultar um dicionário bilíngue imediatamente), ambas relacionadas ao uso de dicionários na tradução. Metade do grupo concordou com as afirmações, enquanto metade optou por respostas discordando, em maior ou menor grau, das mesmas declarações.



Cabe ressaltar, portanto, que os participantes não apresentaram coerência em suas respostas, ora concordando com afirmações de conteúdo estático, ora com afirmações de conteúdo dinâmico. Isso traz à tona o fato de que os dois grupos demonstram compreensão inconsistente da tradução. Um exemplo dessa inconsistência pode ser visto no quadro abaixo, que mostra as respostas do sujeito S06 às perguntas de número 5 e 14. Podemos verificar que ele, ao mesmo tempo em que concorda que a maior parte dos problemas de tradução possa ser resolvida com a ajuda de um dicionário, também concorda que a terminologia não seja o maior problema do processo tradutório.

Quadro 4: exemplo de incoerência em respostas

5. A maior parte dos problemas de tradução pode ser resolvida com a ajuda de um bom dicionário.	Concordo parcialmente	14. Quando você está traduzindo um texto de uma área especializada, a terminologia não é o maior problema.	Concordo parcialmente
---	------------------------------	--	------------------------------

Assim como o sujeito S06, outros participantes do estudo também demonstraram incoerência em suas respostas. Além disso, os índices dinâmicos obtidos apontam para um resultado geral mais próximo a zero do que a + 1,0. Tais resultados demonstram, portanto, baixo grau de desenvolvimento da subcompetência sobre conhecimentos em tradução, já que nenhum sujeito apresenta um parecer claramente dinâmico da tradução.

Finalmente, ao contrário do que imaginávamos na hipótese inicial, o nível de desenvolvimento da subcompetência sobre conhecimentos em tradução não foi maior entre os estudantes da pós-graduação em Estudos da Tradução. Ao contrário, os números obtidos são bastante similares para os dois grupos e apontam para a necessidade de adquirir mais conhecimentos e, conseqüentemente, maior clareza a respeito da tradução e seus processos.

5. Considerações Finais

No presente texto, apresentamos a análise de dados obtidos a partir de uma pesquisa empírica com professores de inglês e estudantes do programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC. A investigação teve como foco compreender o grau de desenvolvimento da subcompetência sobre conhecimentos em tradução nos dois grupos.

Os resultados apontam para incoerências nas respostas dos sujeitos participantes, que concordaram com questões de cunho dinâmico, da mesma forma que discordaram com outras questões também de conteúdo dinâmico. A mesma inconsistência pôde ser percebida em respostas a afirmações de caráter estático, ora concordando, ora discordando de seu conteúdo.

Apesar disso, o índice dinâmico da maioria dos sujeitos foi positivo, o que transparece um conceito mais dinâmico da tradução. A maior parte dos entrevistados demonstrou, por exemplo, preocupação com questões como o público-alvo da tradução, variável cuja análise é de suma importância para o trabalho do tradutor e a eficácia da tradução. Porém, ainda com a maioria dos índices dinâmicos positivos, todos os resultados se aproximaram mais a zero do que a +1,0.

Além do exposto, cabe salientar que, diferentemente da hipótese inicial, não foi possível perceber diferença considerável entre os índices dinâmicos de professores de inglês e de estudantes da pós-graduação em Estudos da Tradução. Os resultados dos dois grupos apontam para índices dinâmicos bastante similares. Uma hipótese que poderia explicar o resultado similar é a grande experiência prática dos professores com a atividade de tradução. No entanto, isso também pode demonstrar algum tipo de carência dos estudantes em seu processo de aprendizagem, resultando em um conceito inconsistente da tradução.

A partir dos resultados atingidos durante a investigação, esperamos contribuir com pesquisas futuras que nos levem a compreender que lacunas ainda precisam ser

preenchidas no ensino da tradução e especificamente no desenvolvimento da subcompetência sobre conhecimentos em tradução.

REFERÊNCIAS

ALVES, F. Bases epistemológicas e paradigmáticas para pesquisas empírico-experimentais sobre competência tradutória: uma reflexão crítica. *DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 31, n. 4, 2015.

CAMPOS, T. L.; BRAGA, C. N. O.; LEIPNITZ, L. Subcompetência sobre conhecimentos em tradução: resultados da primeira fase de um estudo longitudinal. *Revista Graphos*, v. 17, n. 1, 2015, pp. 131-145.

HURTADO ALBIR, A. A aquisição da competência tradutória: aspectos teóricos e didáticos. In: PAGANO, A.; MAGALHÃES, C.; ALVES, F. (Org.). *Competência em tradução: cognição e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 19-57.

PACTE. Building a translation competence model. In: ALVES, F. (Ed.). *Triangulating Translation: Perspectives in process oriented research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2003, pp. 43-66.

_____. First results of a Translation Competence Experiment: 'Knowledge of Translation' and 'Efficacy of the Translation Process'. In: KEARNS, J. (ed.). *Translator and Interpreter Training. Issues, Methods and Debates*. London: Bloomsbury, 2008. pp. 104-126.

RODRIGUES, C.H. Competência em tradução e línguas de sinais: a modalidade gestual-visual e suas implicações para uma possível competência tradutória intermodal. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 57, n. 1, pp. 287-318, 2018.

QORPUS

VOLUME 10 NÚMERO 3

NOV 2020

ISSN 2237-0617

TRADUÇÕES



Brincando com Anna Livia

Aurora Bernardini¹
Universidade de São Paulo

O sábio co-tradutor e introdutor à tradução italiana de *Finnegans Wake* (Libro terzo, capitoli I e II) Enrico Terrinoni, em seu ensaio “Ostregatto, ora ho capeto” diagrama o “romance” de Joyce (“uma história da família Earwicker ambientada em um pub”) escrevendo, à página XXXI o seguinte:

“A moldura familiar colora-se de fricções entre irmãos, filhos e genitores, e leves bate-bocas entre marido e mulher; ele – um tempo— *quem sabe* protetor, e ela – *quem sabe* – prostituta às ordens dele e até mesmo por ele estuprada, diz-se. No centro do acontecimento há uma carta, jamais tornada visível, mas de que todos falam (...). Não se sabe quem a escreveu, supõe-se que a copiá-la tenha sido o filho Shem – que usa o corpo como pergaminho e como tinta seus fluidos e suas fezes. O que se sabe é que esta carta *quem sabe* incrimine o pai, HCE, devido a um presumido acidente ocorrido no parque – um incidente no qual *quem sabe* se verificou a exposição pública de suas pudendas, diante de duas mocinhas e/ou três soldados (dependendo da versão). A esposa, de acordo com a palavra escrita, tentaria defender o marido das difamações, enquanto o outro filho, Shaun, faz de tudo para tomar o lugar dele como chefe de família, inclusive desacreditando seu próprio irmão “artista”, para não ter rivais. Com a filha, ao contrário, HCE tem uma relação de potencial incesto, vendo nela a imagem de sua mulher jovem.”

“(…) O problema é que *Finnegans Wake* não conta [a história] com essa linearidade. Bem ao contrário. A complica de tal forma, antes do ponto de vista linguístico, depois criando misturas e fusões entre os personagens, seus sonhos, seus pensamentos suas presumidas ações e entre tudo isso e os correlativos míticos pertencentes à cultura popular, à alta literatura, da época e do passado [etc. etc.]”.

Ora, foi justamente com as pequenas sínteses que eu apus a cada parte dos capítulos cuja tradução realizei que procurei orientar meu leitor nessas “misturas e fusões”, auxiliado pelas notas imprescindíveis que devo em grande parte ao Google e a pesquisadores que me precederam. De original, portanto, em meu trabalho, haveria a

¹Escritora, pintora, tradutora. Professora titular da Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Letras Orientais (DLO), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). E-mail: bernaaur2@yahoo.com.br.

tradução que procurou se ater, exclusivamente, ao original inglês, sem se apoiar em outras traduções.

Como contribuir, agora, com algo de original no ensaio?

Não lembrando onde li, que os textos sobre a obra de James Joyce só perdem para a Bíblia, e não querendo comparecer aqui com inevitáveis compilações dos especialistas que souberam (e sabem) mais do que eu, pensei, pensei, e creio haver descoberto algo em que minha contribuição possa ter certa originalidade. Que tal traduzir para o português o trecho de *Anna Livia Plurabelle* (*Anna Livia Plurabella*), que Joyce e Frank verteram para o italiano?

Como Joyce passou mais de dez anos em Trieste e eu tenho parte da família em Trieste e conheço o dialeto de lá que – pelo que fui informada – era a língua franca da família Joyce, resolvi, depois de muitas buscas infrutuosas junto aos *Jstor* da vida e graças à generosidade de uma das linhas da breve biografia de Nino Frank, onde se dizia “clique aqui” (cf. *Raccontami --Tell me—Dis-moi*, a versão trilingue (Italiano, Francês e Inglês) colocada por Eric Rosenbloom, em *Swerve*, e que a vida lhe sorria), que fez com que eu conseguisse o texto italiano “constrangido” por Frank (1/3) e por Joyce (2/3) de *Anna Livia Plurabella*, resolvi – digo – apresentar aqui uma versão para o português do texto, desafiada pelos vocábulos lá co-inventados e traduzidos à moda de Joyce, claro: por assonância, por mudança de letras, por encurtalongamentos, por aglutinação, por alusências, *swerves*, etc.

Na minha busca informatizada só encontrei alguns termos do mencionado trecho apresentados por Peter Chrisp (em *From Swerve... 9/2/2017*), a quem vão os créditos. Se outros há que os pesquisaram, desconheço. Na minha decifração, decorrência desse desconhecimento, estará minha contribuição. Elenco aqui os termos levantados pelo senhor Chrisp, que agradece, pelas interpretações respectivas, a Orlando Mezzabotta “The Italian actor and Wakean” (Os termos abaixo & comentários poderão ser encontrados no blog que consta das referências, aos quais, porém, eu dei minha própria interpretação):

Scassavillani, Lucciolanterna, Pappapanforte, Freddolesimpellettate, Inapprodabile, Vezze ggiativini, Chiacchiericcianti, Baleone, Frusciacque, Qunciequindi.

Aqui, conforme anunciei, vou ater-me à minha versão do inteiro texto italiano para o português, sem inferências do inglês.

Antes, porém, à guisa de introdução, visto que em *From Swerve of Shore to Bend of Bay: The Italian Anna Livia Plurabelle* (cf. referências) é dito que Joyce, ao

compor esse seu último trabalho em fevereiro de 1940, junto com o simpático Nino Frank, jornalista em Paris, mas de extração italiana, se divertia sobremaneira, também quero dizer que gostaria que o leitor se divertisse um pouco ao ler minhas mal digitadas linhas. Começo logo contando uma coincidência de ordem pessoal (que o leitor me perdoe: espero seja a única). Conta-se no *Swerve* que aquando Nino Frank conheceu Joyce em Paris ficou impressionado com a frieza e a reserva do interlocutor, impressão essa logo desfeita e transformada em calor e simpatia quando os dois descobriram que podiam se comunicar em... italiano! Daí para adiante, a recriação do trecho de Anna Livia (uma dúzia de linhas por tarde – diz Frank --) foi um gozo só.

Pois o mesmo aconteceu comigo e com a pranteada colega Sophia Angelides da U.S.P. quando líamos as obras de Khlébnikov e Maiakóvski com a quase centenária e testemunha ocular Liuba Kusnetsóva: quando ela falava russo era espetacular (havia sido uma cantora famosa), quando se metia a falar português era de uma chatice e petulância insuportáveis. A língua, de fato, muda pessoas e... coisas.

Outra coisa. Apesar de Umberto Eco em seu livro *Experiences in Translation* (cf. *Swerve*, 3/7, etc.) haver dito que o trecho em italiano de Joyce não deve ser lido como guia a uma tradução fiel, mas que não pode deixar de ser lido, o próprio Joyce teria afirmado que (sempre em *Swerve*): “this version was the best introduction to the reading and understanding of the original”.

Vamos, então, para o texto em português, vertido diretamente do italiano de James Joyce/Nino Frank, sendo que, para quem quiser confrontar a ambos, o texto inglês seguirá, também, abaixo.

Tradução ao português

Conta-me de Anna Livia. Vou tudo saber de Anna Livia. Bem, conheces Anna Livia? Como não, conhecemos todas a Anna Livia! Conta tudo, e logo logo. Coisas d'outro mundo! Bem, sabes, quando o filhoda se fordeu e deu no que deu? Sim, sei e depois o quê? Lava limpo e não baba tudo! Reganhasmangas e soltalíngua. No teu rabo se dobrar. Ou sei lá o que fez o duascaras ou tresfuros naquele infeniz de porco nasso? Credo, aquele súrdido malandrão! Que sordícia de camísia! Só espia, a água toda é uma nódoa. Banho pra cá, banho pra lá, oito dias de lavagem. Quantas putas vezes a torci? Sei muito bem o quequer o arbusteiro. Gato gatuno! Mãos assadas e tripas de fumadas

pra mandar aqueles trapos do diabo em demônio público. Chocalha-os duros e fálós limpos. Quebrei os punhos de remexer o mofo. Com' é gangeneroso de torpe tabe! Mas que caraio fez, por amor de uma dona, naquele dia de Reis? E quanto ficou nos frades Branca? O Marco Orélio bem que cupulou, a esperaquê, desouro e tudo mais, a discursão e as exitações e as nefandezas daquele antitristo. Mas quem faz mal paga tal. Quem se gaba cata trabucada. E disso manja seu dotô. Irra, que fedepê! Bem feito pra ele, as prostibulações! Tem rezião Caceta, e Peeesse igual, que as provas diretas não hão de faltar. E o empeço daquele leso cabeçando de frajola de gabarolas, digno duque do muque, com aquela corcunda empafiosa como sr. rato que sai à solta! Um esgar gozado do corsafado, mas manchas galvas de cérebro debilitado. Peça ao Cacetão, ou ao Bastalhão, ou ao Tacoferrado, ou ao Fracco de Trombola. Que saaria seu superanome? Hugo Capeto o Excelator. Onde nasceu ou foi angariado? Em Urgothlandia, na Kanegata? Ou em nova Concórdia do Arquiponente? Ouviram-se os gritos em Sancta Adãoeva ou foi dado a bordo o nó gordiano? Patotética, eu te rapino. E, Passarote, dou-te um piparote. Fluência & Montes prestes a fazer votos que tenham bonistmo princepio. Sacha pra lá e fica perguntando, Dom Dom Dolomudo e pincha a prancheta! Não teve uma apólice Parcoleta contra quebracaiporas e terçãs espanholas? E não adoptou aquela boneca de estanho, fugindo lero-lero prnas pra que vos quero, Sabrinazinha a tentilhinha, por dunas móveis e deltas desviantes, pegando perdendo o brilho da gaiola, desde o Bairro Catões até Poços Ligados, e desde o agro Estoulano a aqui está Morredouros, e pela longa vida do hirto? Ah, mas quem te vendeu essa luciolanterna? Massa amassada de papapanforte! Zarpou em maora, a Arca da Barca no infundeável Satantrional, até avistar sua esposa prometida soltou dois siris debaixo da sotaina, o grão fenício lope de mar. As algas em fiorde os chamar a Colombia. Com senso narras? Mas quedê, onde estava o alto timoneiro? Seguiu o brigantão os abanantes sorrateiro nas ondas bravas, inflado o manto de borrasca, e com seu bravo bompreço tomou impulso e quebrou-lhe a barra. Pilcomayo! Piavemaré! E lá se vai o cação com ela troterilando. Afina os pífaros e desembucha, sua cretina do Egito e nada mais. Cantagena logo e enredeia a escuma. Ao vê-lo esguichar naquela sua bainha, como o reu Salomão e a Saboleta, as suas dunas urreavam saturadas de alercio. Bayorka buah! Boyana bueh! Bem que ela mereceu a maridadazinha, aquele fogaçador que paga as esposas. Sim sim, eis aqui. Como ele está arralhado! Não sabes que ele é filho dos fluxos, Wassermanshift, o enjertado? Justamento por São Moura! H.C.E. tem conchas no elmo. Pois, e ela então? há pouca escolhta. Quem? Anna Livia? Sim, Anna Livia. E

não esgavinhou por acaso a torta e a direita altas marés de putas que não estiveram ao corrente para servir de amásias ao chefe-reião e comichá-lo devagarinho?. E isso fazia? Pelas barbas de teus vôs! Mas isso toca o limmat! Conforme disse o El Negro quando viu que lance que a plata lhe fez. Oh, diz-me tudo que quero ouvir como pulava sobreacorda de pernasproar num baterdolho. Fingindo que não ligava, a prosseneta. Prosseneta, que bicho é esse? Di-lo em língua franca. E chama cheia de cheia. Já te aprenderam ebro na escola, sua antiabecedariana? E propiamente como eu percurasse a mo' de exemplo de barrilamento de te apossenear a ti. Hostragata, já pesquei! Jamais a teria crido tão baixa. Não a viste em seu varão se balançando num vacilavime com um folho partido em samassos de siglas, como quem tocasse em nãosei qual nênia, num vilaoceלו sem corda nem garupa? Mas ela não sabe paganeniar cordevolmente. Que montoadura! Já se ouviu tamanho gêmero? Que montoadado de lolotas ; e o que mais? Claro, Sombrone tinha a sarcra bÍlis, a malheita à porta e a peste burbônica, e ningun arqueiro nem disparafuzil, mas fogos flamejantes nas alpeninonas, e um puta escuro na cozinha e na igreja e foros extrafundos em curso Gargante, borboteando sobre arca e tamborilando tresnoitado, com a faixa fúnebre de pimpolinho, balançando o nekreológio, por aras e oras, o gancho a tarde e a belandada, co'os fatos em outro estado , a guela bliscada à larga, com restiazinhas para dentescovinhas, gastrando-se em fome solitária, injusto o decreto de corte marcial, o topete hirto por ventura maçante, as franjas caindo-lhe abaixo nos ólheos, agonhizando a vista estrelada, e os caules de colza e as cal sinhas, os velo cinos novos, as corujas velhas e toda a mescla que lhe valeu Perúsia. Dirias que os seus foram para paradefuntar, e a esse sonho ele torpecia trabeculado. Há milantanos que era eruptador. E aí está. Anna Livia, que não ouzonava pestanear, orlando em volta feito neninha, tranta soldos de saia e as faces ardantes para lhe passarinhar bom-dia, àquele seu Romuloremus. Com uma guta de chianti de suas domescas. E sim e ão cozendo-lhe um bródio de jojobas e pondo-lhe aos pecárdios suas olvas à comasquia e farolórdidos em paotostado com copenagros de chá irlandês: e uma patrolina de Kaffué San Romingo ou nosequemás, e mosto de avencas em cálices de hastes e eispepinos paraplacar o home e sua panturra de ferro (as joelhudas a bater bochechas) e por ser pronta aprontar suas viuvices piramidais estivadas em peneirol (e a ira de isso como metoureia!), aquele depreço de Hek as arrojava com um saidaqui, como um tal que dissesse consporcona e se não lhe atirava a bandeja contra, diacho, ia ver só. E depois, com licença, vistulava um hino, Janela que luzia, ou Viva Noei, ou A calunia é um vermezinho de Michele Chellini, ou uma gafanhota de mestre Pulcini.

Uma silvação de furar os tímpanos. Pior que as cem penudas do Checco! Se ao menos soubesse boquejicar! E o barão Comefe que não se perturbina justo como um peso de calandra. Confiar nisso? Faço fé. Depois, pasvoneando uma rica royal, Annona, gerada Nivea enrusticada, laureolada em Senso e Arte, o leque constelado de fioserpinas e a coma bruna toda em pirilambros, – entre frotas de friorempeliçadas –, em veste de estilo já de cambiante digna dois tronos de empurpurar com grave risco uns eminentíssimos. Corpo de gelo, qual guincho seacende! Clamorando-lhe baixacomida abaixo, com toda sorte de gavavinhos (e o rouge que resvala a ela no nasal): “Xodozinho carocarinho! Vamos, bunitinho, não passe fome!” Sabes que começou a pipiar com vozinha docinha, glugluk de manguezinha? Mata essa! Di-mo, di-mo. Tu que a Deus cortaste os calos e Taro mais que meus pombinhos. Fingindo suspiorar pelos cantilantes de além-mor: Eu, o Oscar alicio, ranho-lhe ali um piquete; e assim e assado, mais tutens, mais tupões, com voz sonora, e tio Zibepe em capa de areia, tão umblado e sudomurdo, o belb’! Vá-te, pobre campanhante! Zombas de mim? Anna Liv? Jurassicodeus. E eis que insurge e lá vai a galope na porta plantona, bufando de morceguez, e a cada boba de serveniente, a cada gaciosa feitorzinha que procurava a dela em Corso Belline, Sawy, Fundally, Daely, e Maery, Milucres, Awny e Graw, não lhe fazia sinal de trejeto de insinuar-se pela portinhola? Que dizes, ó galinhola? Disse. E digo. Chamando-as uma a uma. (Aqui, Chalveston! Aqui o Schubencaddie!) e perneando no umbralho para lhes mostrar as genuiflexas e como se deve tornar presente o que se soi não perguntar e toda a arte do sacamulher garrindo uma espécie de equiquaqueco como cincomilreis e paollo e meio, e deixando ver um claro-escudo. Pelasbarbas, fazia assim? Esta então é o cúmulo! Atirava-lhe putas todas. E cativada de algum jeito de um sexoaoutra se lasciviava, a Nure ou Nore, dois liros e corte para fazer oamor no grêmio de Brêmio.

Mas como é que soa a terça rima? Dá-lhe vazão. Farei o escalpe enquanto debulho e com trinques as bandejas do Oto Otarios. Eia, coradgem, plana plena. Não me aguento mais em meus pés violetos até ouvir a nina de nana. Vejobem, vejobão. E como cadencia? Vá por mim agora. Escutas? Sim, sim. Defeito escuto. Espelunca ouvidos, tedou tudo.

Por terra e por coberto, que tenho puto apuro de um cul novo em folha, que se foda, e balofo ainda por cima.

Pois esse troço meu siderado aqui que está gasto, e quanto, hein! De tanto sentar-me qual sala de espera para meu velho Danês de licitação de pão, esse meu

compadre em terror dos vivos, essa minha parca chave de nossa despensa, essa minha corcova de camelo mutadíssima, este meu assaguado, esse mielão de lua de maio, esse meu tonto de velhão, que acorde enfim de seu sono invernal e me lave a cervez conforme soía uma vez.

Por acaso existe um senhor despodestade e conde bragunte, me pergunto, que me dê a gorja de um par de centavos pra esfregar as manchas e remendar suas colendíssimas meias, agora que há carestia de carnequina e leite?

Não fosse minha cama da Cocanha que é dura e cheira, estaria me indo eu num pulo e quem se viu se viu nas maremas Tolcanas e à plage de Clontarf, pra esprimentar o ar lépido da minha canhestra salsugem de dublin e a corrida do greal por minha embocadura acima.

Avante! Avante! Conta o resto, esvazia o saco...

...é o baleneon de Pulberg que me aparece, longelanterna, ou uma veleira que costeja a Kishtna, ou um vislumbre numa cerca, ou é Fredolfo meu que retorna do Indo? Espera só a lua aparecer melhor, querida. Sara, sarinha já não está aqui conosco. Seu olhar já do céu se avizinha. Nos reencontraremos, nosreseparemos. Eu busco o sito, cata-te a hora. Lazur, a vida me resplandece látea. Pordoa-me rápido, eu vou. E tu, não esquece daquele reloi. Como te sóis. Sênia e sábia vai. Nas neblinas por a qui agora desdiviso. Vou ao vau por meu santeiro de valeumbrosa. E eu o mesmo, por Monselvata.

Mas deixa pra lá, era uma estranha duena aquela Anna Livia, borbulhinha. E ele então, que pocilgueiro, Banha Purca Qua Esmar, pai saturno de quintos e quantas! Gerarca e gitana, mesmo assim somos srmpre da ganguera. Por acaso não teve sete vacas por touro? E cada vaca, sete cabrestos. E cada cabresto sete cores. E cada color um outro som. Troços pra Fulano, jantas pro Beltrano, e a conta salgada pro Sicrano. Bemantes! Bemanos! Casou suas feras, as mercimoniais, sei, como qualquer arquimaõdrita, Rosa, Lesada, Gila, Pisila, Pel del Ciel, Malva e Indicina. Mas na Cabrielora, quem foi pra ara? Na hora que foi, bem foi. Jove ajudava. Saco de séculos que me compraz. E sempre seja. Ordovico e vosrecordo. Anna foi, Livia è, Plurabella será. A esforça de Deus fez a urbe ao home, mas quaiquerqueseja pluralhas cadaum é

que fez. Latina-me aquilo, laureada de Cuneo, na língua havida em jargolhano. *Hircus civis Eblanensis!* Teve mães de bico e moles para órfãos. Tome, Senhor! Gêmeos de seio. Deus nos liberte! E oh! Hein? Aquilo que cada home. Ousa? As risadinhas filhas de Orva?

Não mais ouço pelas águas de. As tagarelantes águas de. Corujas cá, ratinhos lá fazem devagarinho. Oh! Não foste para casa? Que Renata a Masa? Não ouço mais devido ao corujar as liffeyantes águas de. Deu nos salve! Ao meu pé a hera é. Sinto-me velha feito o olmo teixo. Conto de fada dito de Jonni e Jaz? D'Anna Livia os filhofilhas. Corvo escuro escuta. Noite! Noite! Minha testa tosca tomba. Sinto-me pesa qual aquele seixo. Diz-me de Jaco e Jaso! Quem foram Jac e Jon os vivos filhos e filhas de? Noite adenso! Diz-me, diz-me, diz-me, olm! Noitenot! Dizmeconto d'alberocha. Junto às murmuráguas de, as correorrentes águas de. Not!

Fragmento em italiano

Raccontami di Anna Livia. Tutto sapere vo' di Anna Livia. Beh, conosci Anna Livia? Altro che, conosciamo tutte Anna Livia! Dimmi tutto, e presto presto. Roba da chiodi! Beh, sai quando il messercalzone andò in rovuma e fe' ciò che fe'? Si, lo so, e po' appresso? Lava pulito e non sbrodolare! Rimboccamaniche e scioglilinguagnolo. Ma la zucca per te se mai ti pieghi. O cosa mai fece bifronte o triforo in quell'infenice di porco nastro? Oibo', quel lughero malandrone! Che sudiciume di camiciaccia! Guarda un po', tutta l'acqua ne ho sporca. Bagno di qua, bagno di là, otto giorni di bucato. Quante mai volte l'avrò ritorta! So bene io cosa quel macchiavuol. Lordo balordo! Mani arroste e trippe in fumo per mandar quei panni del diavolo in demonio pubblico. Sbatacchiali duro e falli netti. Ho i polsi stronchi a rimestolare la muffa. Com'è gangerenoso di turpida tabe! Ma che cozzo ha fotto, per amara di donna, quel di' di Belvana? E quanto rimase dai frati Branca? Il Marco Oraglio l'ha ben strombazzato, l'attesache', laonta e tutto, la sporciaquerela e l'eccitazioni e le nevandezze di quell'entitristo. Ma chi fa il rio, paga il fio. Chi se mena vanto, raccatta trambusto. E ciò sa il suo dottore. Forcadea, che carogna! Bene gli stanno, le postribolazioni. Ha regiona Ciulli, e Piesse pure, che le prove dirotte non mancano mica. E l'incenso di quel desso capeggiando da gradasso di gransasso, qual il degno duca liono, con quella gobba boriosa come ser topo ch'esce a zonzo! Un ghigno derriso del corcontento, ma chiazze galve dal cervel debilino. Chiedi

a Manganelli, o al Randelloni, o al Mazzaferata, o al Fracco la Frombola. Che saarebbe il suo superanome? Hugo Capeto l'Eccellatore. Dove nacque o fu reperto? In Urgothlandia, sulla Kannegatta? O in nuova Concordia dell'Arciponente? S'udiron le grida a Santa Adameva o si strinse a bordo il nodo guardiano? Anatraente, io ti rapino. E, Lucielletto, per i fasti ti concio. Fluenza e Monti in sul procinto fanno voti che abbian buonismo princeppio. Serchia altrove e domadda ancora. Don Dom Dolomuto e piccia pazzetta! Non ebbe una polizza Parcoletti contro scassavillani e terzane spagnole? E non ha adotato quella pupa di stagno, scappando leco a ratto di colle, Sabrinettuccia la fringuellina, per dune mobili e delti devianti, prendendo perdendo il luccicor della gabbia, da Borgata Cattoni a Pozzi Legati, e dall'Egro Stolano a qui sta Murituri, e per la lunga via dell'erto? Ah, ma chi ti vendé questa lucciolanterna? Pasta pesta di pappapanforte! Salpò in maona, l'Arca di Barca, sull'inapprodabile Satantrionale, finché avvistò la sua sponza promessa, e mollò due gracchi di sotto il saio, il gran fenicio lope de mara. Le alghe in fiordo li chiamar a Colombia. Da senno narri? Ma dov'era colui, l'alto nocchier? Seguì brigantone gli scodinzolini in sui marosi difilato, rigonfio il manto di burracano, e col suo bravo bompresso prese il rincorso e le ruppe la barra. Pilcomaio! Piavemarea! E via lo squalo con la trotterelletta. Accorda i pifferi e spiffera, cretina d'Egitto, che altro non sei. Cantaggina tosto e imbriglia l'eschumo. A vederlo guizzar in quella sua guaina, come Salomon reo e Saboletta, le sue dune rhurlavano di foia satolle. Bayorka buah! Boyana bueh! S'è ben guadagnata la maritazzuccia, quel fuocacciatore che ne paga le spose. Sì, sì, ecco qui. Com'è tartanassato! Non sai che colui è figlio di flussi, Wassermanschrift, il torvotello? Per l'appunto, per San Sedine! H.C.E. ha conche all'elmo. Già, ed ella allora, c'è poca schelda. Chi? Anna Livia? Sì, Anna Livia. E non racimolò a dritta e a manca putte fiumane che non furo al corrente per far da ganze al capo reone, e solleticarlo lemme lemme? E ciò faceva? Martacce tue! Ma ciò tocca il limmat! Come disse El Negro quando vide che mosa la plata gli fe'. Oh, dimmi tutto, che voglio udire come saltava sussurancorda allo zampelevate in un batter d'ochetta. Facendo finta che non se ne caleva, la prosseneta. Prosseneta, che mai vuol dire? Dillo in lingua franca. E chiama piena piena. T'hanno mai imparato l'ebro all'iscola, antiabecedariana che sei? è proprio siccome circassi io a mal d'esempio da tamigiaturga di prossenetarti a te. Ostrigotta, ora capesco! Mairavrei credutala così bassenta. Non l'hai scorta al suo varone, a dondolarsi su un vacillavimine, con un foglio spartito in samassi di sigle, come chi suonasse chissà quale anienia, su un villanacello senza groppa né corda? Ma costei non sa paganeniare

cordevolmente. Che montonatura! S'è mai sentito così' del gemere? Che po' po' delle tolle; e cosa ancora? Già, Ombrone aveva la sarca bile, la malorba all'uscio e la peste burbonica, e verun arciere né sparafocile, ma fuochi fiammanti sulle alpipennone, e buio boia in cucina e in chiese, e fori strafondi in corso Gargante, bofonchiando su cassapanca e tamburellando trasognato, con la fascia funebre di bimbolino, bilanciando il nekkerelogo, per arre ed ore, lo spunto, il mariggio e la bellandata, coi fatti in altro stato, la gola alla larga speloncata, con sbrindelloncini per dentispazzini, sciuperandosi in fame solitaria, ingiusto il decreto di corte marziale, la zazzera irta per mella ventura, le frangie cascantigli giù sugli uocchi, agognizzando la vista stellata, e i gambi di colza e le mute ondine, i villi nuovi, le civette vecchie, e tutta la meschia che gli valse Parogia. Diresti che i suoi fur per paradefungere, a tal sugno dormiva trapassecolato. Da millant'anni ch'era eruttatore. Ed eccotela, l'Anna Livia, che non osonava pisolottare, smerlando attorno come bimbuccia, tronto soldi di gonna e le gote ardanti, per augellargli bondi', a quel su' Rumoloremus. Con un gotto di chienti dalle sue fantescane. E si e no cuocendogli una broda di giuggiole, e ponendogli ai piccordi le sue uolva in comaschia, e fanaliluridi su panicostati, con copennagri di tè irlandese: e una patrolina di Kaffué San Romingo o nonsocheanco, e mosto di felci in calici asti ed eccetrioli per placar l'omo e la sua epa de verro (le ginoccolute a batter le brocche), e per lesta allestisse le sue vedovaglie pirramidali stivate in staccio (e l'ira di desso, come metaureggia!), quello sprezzo di Hek le scaraventava con un lungidamé, come tal che dicesse scrofasozhona, e se non le gettava il vassoio addosso, accidentaccio, la scappava bella. E poi con permesso vistolava un inno, Fenesta ca' lucive, o Evviva Noei, o La calunnia è un vermicello di Michele Chellini, o una cavaletta del mastro Pulcini. Uno zufolamento da rompere i timpani. Peggio che le cento galline del Checco! Almeno sapesse boccuccicare! E barone Colleffe che non si scompone proprio come un peso da mangano. E' fido ciò? In fede mia. Poi, pavaneggiando una ricca roia, Annona genata arusticrata Nivea, laureolata in Senso e Arte, il ventaglio costellato di filigettanti e la chioma bruina tutta a lucciolelambre, — fra frotta di freddolesimpellettate —, in veste di stile diggià da cangiante degna due troni d'impororare con grave periglio degli imminenteissimi. Corpo diaccio, qual strido divampa! Clamorandogli giù per lo scaricacibi, con ogni sorta di vezzeggiativini (e la cipria che le slitta intorno al naso): “Coccolone, carocarigno! Suvvia, bellozzo, non tirar la cinghia!” Sai che si mise a pipigolare con vocina dolcina, glugluck d'acquitrina? Indovinalagrillo. Dimmello. Dimmelo. Tu che a Dio tagliasti i calli e Taro più che i miei piccioni. Facendo finta di

sposimare pei cantilanti d'oltramore: Io l'Oscar solletico, smoccogli lì un picchetto; e così e colà più ne hai più ne metti con toce sonora, e zio Zibeppe in cappa di sabbia, sì umvoloso e sodomurto, el belb'! Vattene, povero compagnare! Mi pigli in giro? Anna Liv? Giurassicodio. Ed ecco che insorgue e giù a galoppo alla porta piantona, sbuffando di pipastrello, e ad ogni sciocca d'inserverniente, ad ogni ganziosa fattorelletta che cercava la sua in corso Belline, Sawy, Fundally, Daely e Maery, Milucre, Awny e Graw, non le faceva segno di smorfia d'insinuarsi per l'uscioolino? Cosa mai dici, l'uccellino? Dissi. E dico. Chiamandole a una a una (Chalveeston qua! Qui il Sciubencaddie!), e sgambettando sulla sillarosoglia a mostrar loro le genuiflesse e come si deve fare presente ciò che si suole a non dimandare e tutta l'arte del tiramoglie garrendo una specie d'equiquacquecco come cinque baiocche e un paollo e mezzo, e lasciando veder un chiaro scudo. Orcodindio, faceva così? Questa poi mi pare il colmo! Scaraventavagli tutte putte. E a qualsivoglia accattivata d'un sessiall'altra se lescivina, a Nure o Nore, due liri e tagliamento per fare lamone nel grembo di Brembo.

Ma come suona la torza rima? Dalle la stura. Farò la scoltenna mentre che trebbio e coi fiocchi i sottovasti del Mincio Minchioni. Orsù, coradigio, piana piena. Non reggo più su' miei piodi violucci finché non sento la ninna di nanna. Veggo bene, veggo benone. E come cadenza? Da' retta ora. Stai a sentire? Sì, sì. Difetti ascolto. Spelonca orecchi, tidone tutto.

Per la terra e per il coperto, che ho bisogno marcio d'un derivatano nuovo fumante, vada in madore, e paffuto per giunta.

Ché questo mio affare di stucco ch'è qui è logoro, e come poi!, a furia di sentarmene a mo' di sola d'aspetto per il mio vecchio Dano d'appaltone panaro, questo mio compare in terror dei vivi, questa parca mia chiave di nostra dispensa, questa mia gobba di cammello mutatissima, questo mio coguastarrosto, questo mielone di luna di maggio, questo mio sciocco di veglionardo, che si desti infine dal suo sinno invernale e mi lavi la tosto come soleva una volta.

V'è mai signore spodesta e conte bragunte, me lo domando, che mi dia la mangia d'un paio di centi per smacchiare e rammendare le sue colendissime calze, ora che siamo caresti in carnequina e latte?

Se non fosse che il mio letto di Bengodi è duro come odora, sarei via di balzo e chi s'è visto s'è visto alle maremme Tolkane e à le splage de Clontarf, per sentire l'aria vispa del mio goffo salso di dublino e la corsa del grecale su per l'imbeccatura mia.

Avanti! Avanti! Racconta il resto, vuota il sacco. . . .

. . . è il baleneone di Pulberg che scorgo, lontanlentera, o una vegliera che costeggia la Kishtna, o un bagliore in una siepe, o Fredolfo mio che mi torna dall'Indo? Aspetta che la luna appaia mielio, cara. Da noi sara, saretta sen va. Lo sguardo suo nel cielo è già. Ci rincontreremo, cirisepareremo. Il sito cerco, trovati l'ora. Lazzùr, la via mi splende lattea. Perdonami svelta, vado. Ciao. E tu, quell'orologio non ti scordare. Come ti sogli. Senia e savia va. Nelle nebbie, per a qui ora traveggolo. Vado a piano per il mio santerno di vallombrosa. E io lo stesso, per Monselvata.

Ma lascia, era una stramba duenna, quell'Annia Livia, zampilina. E lui poi, che norcinume, Sugna Purca Qua Ramengo, padre saturno di quinti e quante! Gerarca e gitana, siam pur sempre della ganghera. Non ebbe sette manze a toro? E ogni manza sette cavezzi. E ogni cavezzo sette colori. E ciascun colore un altro suono. Tozzi per Tizio, cenette per Caio, e il conto salato per Semprenione. Moltanzi! Montanni! Sposò le sue fiere, le mercimoniali, so, come qualsiasi arcimandritta, Rosa, Citrulla, Gilla, Pisilla, Pel di Ciel, Indicina e Malva. Ma alla Capriellora chi è ita all'ara? Allora che fu, bene fu. Giovava Giove. Sacco di secoli che mi rallegrì. E sempresia. Ordovico e viricordo. Anna fu, Livia è, Plurabella sarà. La sforza di Dio fe' l'urbe ad uomo, ma quinquequente pluraglie ne fe' cadauno. Latinami ciò, laureata di Cuneo, da lingua aveta in gergarigliano. Hircus Civis Eblanensis! Ebbe mamme da becco, e molli per orfani. Toh Signore! Del seno gemelli. Dio ci liberi! E oh! Eh? Ciò che ognomo. Osa? Le riducchianti figlie di. Orva?

Non odo più per le acqui di. Le chiacchiericcianti acque di. Nottole qua, topi là fan pian. Oh! Non sei andata a casa? Che Renata la Masa? Non odo più per il nottolio, le liffeyanti acque di. Lio ci scampi! Al mio piè ledra v'è. Mi sento vecchia come l'olmo tasso. Fiaba detta di Gionni e Giace? D'Anna Livia i figlifiglie. Corvo scuro ode. Notte! Notte! Il mio cupo capo cade. Mi sento pesa come quel sasso. Dimmi di Giaco e Giaso!

Chi fur Giac e Gion i vivi figli e figlie di? Notte addenso! Dimmi, dimmi, dimmi, olm!
Nottenot! Dimmifiaba d'alberocchia. Presso le frusciacque di, le quinciequindi acque di.
Not!

Trecho do original

O,

Tell me all about

Anna Livia! I want to hear all

about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course, we all know Anna Livia. Tell me all. Tell me now. You'll die when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt and did what you know. Yes, I know, go on. Wash quit and don't be dabbling. Tuck up your sleeves and loosen your talktapes. And don't butt me — hike! — when you bend. Or whatever it was they threed to make out he thried to two in the Fiendish park. He's an awful old reppe. Look at the shirt of him! Look at the dirt of it! He has all my water black on me. And it steeping and stuping since this time last wik. How many goes is it I wonder I washed it? I know by heart the places he likes to saale, duddurty devil! Scorching my hand and starving my famine to make his private linen public. Wallop it well with your battle and clean it. My wrists are wrusty rubbing the mouldaw stains. And the dneepers of wet and the gangres of sin in it! What was it he did a tail at all on Animal Sendai? And how long was he under loch and neagh? It was put in the newses what he did, nicies and priers, the King fierceas Humphrey, with illysus distilling, exploits and all. But toms will till. I know he well. Temp untamed will hist for no man. As you spring so shall you neap. O, the roughty old rappe! Minxing marrage and making loof. Reeve Gootch was right and Reeve Drughad was sinisterous! And the cut of him! And the strut of him! How he used to hold his head as high as a howeth, the famous eld duke alien, with a hump of grandeur on him like a walking wiesel rat. And his derry's own drawl and his corksown blather and his doubling stutter and his gullaway swank. Ask Lictor Hackett or Lector Reade of Garda Growley or the Boy with the Billyclub. How elster is he a called at all? Qu'appelle? Huges Caput Earlyfouler. Or where was he born or how was he found? Urgothland, Tvistown on the Kattekat? New Hunshire, Concord on the Merrimake? Who blocksmitt her saft anvil or yelled lep to her pail? Was her banns never loosened in Adam and Eve's or were him and her but captain spliced? For mine ether duck I thee drake. And by my wildgaze I thee gander. Flowey and Mount on the brink of time makes wishes and fears for a happy

isthmass. She can show all her lines, with love, license to play. And if they don't remarry that hook and eye may! O, passmore that and oxus another! Don Dom Dombdomb and his wee follyo! Was his help inshored in the Stork and Pelican against bungelars, flu and third risk parties? I heard he dug good tin with his doll, delvan first and duvlin after, when he raped her home, Sabine asthore, in a parakeet's cage, by dredgerous lands and devious delts, playing caught and mythed with the gleam of her shadda, (if a flic had been there to pop up and pepper him!) past auld min's manse and Maisons Allfou and the rest of incurables and the last of immurables, the quaggy waag for stumbling. Who sold you that jackalantern's tale? Pemmican's pasty pie! Not a grasshoop to ring her, not an antsgrain of ore. In a gabbard he barqued it, the boat of life, from the harbourless Ivernikan Okean, till he spied the loom of his landfall and he loosed two croakers from under his tilt, the gran Phenician rover. By the smell of her kelp they made the pigeonhouse. Like fun they did! But where was Himself, the timoneer? That marchantman he suivied their scutties right over the wash, his cameleer's burnous breezing up on him, till with his runagate bowmpriss he roade and borst her bar. Pilcomayo! Suchcaughtawan! And the whale's away with the grayling! Tune your pipes and fall ahumming, you born ijypt, and you're nothing short of one! Well, ptellomey soon and curb your escumo. When they saw him shoot swift up her sheba sheath, like any gay lord salomon, her bulls they were ruhing, surfed with spree. Boyarka buah! Boyana bueh! He erved his lille Bunbath hard, our staly bred, the trader. He did. Look at here. In this wet of his prow. Don't you know he was kaldt a bairn of the brine, Wasserbourne the waterbaby? Havemmarea, so he was! H.C.E. has a codfisk ee. Shyr she's nearly as badher as him herself. Who? Anna Livia? Ay, Anna Livia. Do you know she was calling bakvandets sals from all around, nyumba noo, chamba choo, to go in till him, her erring cheef, and tickle the pontiff aisy-oisy? She was? Gota pot! Yssel that the limmat? As El Negro winced when he wonced in La Plate. O, tell me all I want to hear, how loft she was lift a laddery dextro! A coneywink after the bunting fell. Letting on she didn't care, sina feza, me absantee, him man in passession, the proxenete! Proxenete and phwhat is phthat? Emme for your reussischer Honddu jarkon! Tell us in franca lingua. And call a spate a spate. Did they never sharee you ebro at skol, you antiabecedarian? It's just the same as if I was to go par exemplum now in conservancy's cause out of telekinesis and proxenete you. For coxyt sake and is that what she is? Botlottle I thought she'd act that loa. Didn't you spot her in her windaug, wubbling up on an osiery chair, with a meusic before her all cunniform letters,

pretending to ribble a reedy derg on a fiddle she bogans without a band on? Sure she can't fiddan a dee, with bow or abandon! Sure, she can't! Tista suck. Well, I never now heard the like of that! Tell me moher. Tell me moatst. Well, old Humber was as glommen as grampus, with the tares at his thor and the buboes for ages and neither bowman nor shot abroad and bales allbrant on the crests of rockies and nera lamp in kitchen or church and giant's holes in Grafton's causeway and deathcap mushrooms round Funglus grave and the great tribune's barrow all darnels occumule, sittang sambre on his sett, drammen and drommen, usking queasy quizzers of his ruful continence, his childlinen scarf to encourage his obsequies where he'd check their debths in that mormon's thames, be questing and handsetl, hop, step and a deepend, with his berths in their toiling moil, his swallower open from swolf to fore and the snipes of the gutter pecking his crocs, hungerstriking all alone and holding doomsdag over hunselv, dreeing his weird, with his dander up, and his fringe combed over his eygs and droming on loft till the sight of the sternes, after zwarthy kowse and weedy broecks and the tits of buddy and the loits of pest and to peer was Parish worth thette mess. You'd think all was dodo belonging to him how he durmed adranse in durance vaal. He had been belching for severn years. And there she was, Anna Livia, she darent catch a winkle of sleep, purling around like a chit of a child, Wendawanda, a fingerthick, in a Lapssummer skirt and damazon cheeks, for to ishim bonzour to her dear dubber Dan. With neuphraties and sault from his maggias. And an odd time she'd cook him up blooms of fisk and lay to his heartsfoot her meddery eygs, yayis, and staynish beacons on toasc and a cupenhave so weeshywashy of Greenland's tay or a dzoupgan of Kaffue mokau an sable or Sikiang sukry or his ale of ferns in trueart pewter and a shinkobread (hamjambo, bana?) for to please that man hog stay his stomicker till her pyrraknees shrunk to nutmeg graters while her togglejoints shuck with goyt and as rash as she'd russ with her peakload of vivers up on her sieve (metauwero rage it swales and rieses) my hardey Hek he'd kast them frome him, with a stour of scorn, as much as to say you sow and you sozh, and if he didn't peg the platteau on her tawe, believe you me, she was safe enough. And then she'd esk to vistule a hymn, *The Heart Bowed Down* or *The Rakes of Mallow* or Chelli Michele's *La Calumnia è un Vermicelli* or a balfy bit ov *old Jo Robidson*. Sucho fuffing a fifeing 'twould cut you in two! She'd bate the hen that crowed on the turrace of Babbel. What harm if she knew how to cockle her mouth! And not a mag out of Hum no more than out of the mangle weight. Is that a faith? That's the fact. Then riding the ricka and roya romanche, Annona, gebroren aroostokrat Nivia, dochter of Sense and

Art, with Sparks' pirryphlickathims funkling her fan, anner frostivying tresses dasht with virevlies, — while the prom beauties sreeked nith their bearers' skins! — in a period gown of changeable jade that would robe the wood of two cardinals' chairs and crush poor Cullen and smother MacCabe. O blazerskate! Theirs porpor patches! And brahming to him down the feedchute, with her femtyfyx kinds of fondling endings, the poother rambling off her nose: *Vuggybarney, Wickerymandy! Hello, ducky, please don't die!* Do you know what she started cheeping after, with a choicely voicey like waterglucks or Madame Delba to Romeoreszk? You'll never guess. Tell me. Tell me. *Phoebe, dearest, tell, O tell me and I loved you better nor you knew.* And letting on hoon var daft about the warbly sangs from over holmen: *High hellskirt saw ladies hensmoker lilyhung pigger:* and soay and soan and so firth and so forth in a tone sonora and Oom Bothar below like Bheri-Bheri in his sandy cloak, so umvolosy, as deaf as a yawn, the stult! Go away! Poor deaf old deary! Yare only teasing! Anna Liv? As chalk is my judge! And didn't she up in sorgues and go and trot doon and stand in her douro, puffing her old dudheen, and every shirvant siligirl or wensum farmerette walking the pilend roads, Sawy, Fundally, Daery or Maery, Milucree, Awny or Graw, usedn't she make her a simp or sign to slip inside by the sullyport? You don't say, the sillypost? Bedouix but I do! Calling them in, one by one (To Blockbeddum here! Here the Shoebenacaddie!) and legging a jig or so on the sihl to show them how to shake their benders and the dainty how to bring to mind the gladdest garments out of sight and all the way of a maid with a man and making a sort of a cackling noise like two and a penny or half a crown and holding up a silliver shiner. Lordy, lordy, did she so? Well, of all the ones ever I heard! Throwing all the neiss little whores in the world at him! To inny captured wench you wish of no matter what sex of pleissful ways two adda tammar a lizzy a lossie to hug and hab haven in Humpy's apron!

And what was the wyerye rima she made! Odet! Odet! Tell me the trent of it while I'm lathering hail out of Denis Florence MacCarthy's combies. Rise it, flut ye, pian piena! I'm dying down off my iodine feet until I lerryn Anna Livia's cushingloo, that was writ by one and rede by two and trouved by a poule in the parco! I can see that, I see you are. How does it tummel? Listen now. Are you listening? Yes, yes! Idneed I am! Tarn your ore ouse! Essonne inne!

By earth end the cloudy but I badly went e brandnew bankside, bedamp and I do, and a plumper at that!

For the putty affair I have is wore out, so it is, sitting, yaping and waiting for my old Dane hodder dodderer, my life in death companion, my frugal key of our larder, my much-altered camel's hump, my jointspoiler, my maymoon's honey, my fool to the last Decemberer, to wake himself out of his winter's doze and bore me down like he used to. Is there irwell a lord of the manor or a knight of the shire at strike, I wonder, that'd dip me a dace or two in cash for washing and darning his worshipful socks for him now we're run out of horsebrose and milk?

Only for my short Brittas bed made's as snug as it smells it's out I'd lep and off with me to the slobbs deua Tolka or the plage au Clontarf to feale the gay aire of my salt troublin bay and the race of the saywint up me ambushure.

Onon! Onon! tell me more. Tell me every tiny teign. . .

. . . Is that the Poolbeg flasher beyant, pharphar, or a fireboat coasting nyar the Kishtna or a glow I behold within a hedge or my Garry come back from the Indes? Wait till the honeying of the lune, love! Die eve, little eve, die! We see that wonder in your eye. We'll meet again, we'll part once more. The spot I'll seek if the hour you'll find. My chart shines high where the blue milk's upset. Forgivemequick, I'm going! Bubyee! And you, pluck your watch, forgetmenot. Your evenlode. So save to jurna's end! My sights are swimming thicker on me by the shadows to this place. I sow home slowly now by own way, moyvalley way. Towy I too, rathmine.

Ah, but she was the queer old skeowsha anyhow, Anna Livia, trinkettoes! And sure he was the quare old buntz too, Dear Dirty Dumpling, foostherfather of fingalls and dotthergills. Gammer and gaffer we're all their gangsters. Hadn't he seven dams to wive him? And every dam had her seven crutches. And every crutch had its seven hues. And each hue had a differing cry. Sudds for me and supper for you and the doctor's bill for Joe John. Befor! Bifur! He married his markets, cheap by foul, I know, like any Etrurian Catholic Heathen, in their pinky limony creamy birnies and their turkiss indienne mauves. But at milkidmass who was the spouse? Then all that was was fair. Tys Elvenland! Teems of times and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle's to be. Northmen's thing made southfolk's place but howmulty plurators made eachone in person? Latin me that, my trinity scholard, out of eure sanscreed into oure eryan! *Hircus Civis Eblanensis!* He had buckgoat paps on him, soft ones for orphans. Ho, Lord! Twins of his bosom. Lord save us! And ho! Hey? What all men. Hot? His tittering daughters of. Whawk?

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughtersons. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!

REFERÊNCIAS

JOYCE, James. *Finnegans Wake* (Libro terzo, capitoli 1 e 2). Org. e trad. Enrico Terrinoni e Fabio Pedone. Milão: Mondadori, 2017.

CHRISP, Peter. The Italian Anna Livia Plurabelle². *From Swerve of Shore to Bend of Bay* [blog]. 31, jan.,2017. Disponível em: <http://peterchrisp.blogspot.com/2017/01/the-italian-anna-livia-plurabelle.html>. Acesso em: 05 jun, 2020.

<http://rosenlake.net/fw/alp-III.php> *Raccontami-Tell me -Dis-moi*

² Encontrado no *Google*, com a busca de “Anna Livia in italiano”. N. da T.

Janela

Olga Tokarczuk

Tradução de Vássia Silveira¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Na primeira semana de abril deste ano, a escritora polonesa Olga Tokarczuk, prêmio Nobel de Literatura (2018), escreveu um texto compartilhando suas primeiras impressões da vida (e do mundo) em meio ao isolamento social provocado pela pandemia do coronavírus.

“Okno”, título do relato da escritora, foi publicado em *OKO.Press*², um site jornalístico polonês financiado por leitores. Em 29 de maio, o texto ganhou uma tradução para o espanhol, assinada por Michal Góral e publicada no portal *América 2.1*³.

A tradução para o português apresentada aqui, teve “La ventana” como texto de partida. Mas algumas escolhas tradutórias foram movidas pela escuta de rumores da língua de Olga Tokarczuk⁴. Nesse sentido, e apesar de tratar-se de uma tradução indireta, creio que esta versão não deixa de ser também uma *janela*. Aberta, ela convida a um passeio no entre-lugar das línguas. E sinaliza minha concordância com a afirmação feita em “Tradução como cultura”, por Spivak (2005, p. 56): “A tradução é o mais íntimo ato de leitura.”.

Janela

Da janela vejo uma amoreira-branca, árvore que me fascina e que foi uma das razões pelas quais vivo aqui. A amoreira é uma planta generosa – alimenta a dezenas de aves, por toda a primavera e o verão, com seus frutos doces e saudáveis. Agora, porém,

¹ Jornalista e escritora. Mestra em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Doutoranda e bolsista CAPES na PGET/UFSC. E-mail: vassia@uol.com.br.

² Ver: oko.press/olga-tokarczuk-wirus-przypomni-nam-jak-bardzo-nie-jestesmy-rowni-caly-felieton-noblistki/. Último acesso em: 09 nov. 2020.

³ Ver: <https://americanuestra.com/la-ventana-relato-de-una-premio-nobel-en-el-confinamiento/>.

⁴ Essa escuta acabou me levando ao texto em polonês. Por não conhecer o idioma, e na tentativa de me aproximar do campo semântico de algumas palavras, fiz uso de ferramentas como o *Google Translation* (tradução automática) e o *Linguee*. Algumas escolhas surgiram desse movimento e, por isso, diferem do que seria uma tradução somente do espanhol. Ressalto, ainda sobre tais escolhas, que ao terminar minha tradução recorri ao professor e tradutor Piotr Kilanowski para tirar algumas dúvidas. Agradeço muitíssimo a ele pela generosa ajuda.

a amoreira está desfolhada, então vejo um pedaço de rua silenciosa na qual raramente passa alguém caminhando em direção ao parque.

O tempo em Wrocław é quase de verão, o sol é brilhante, o céu está azul, e o ar, límpido. Hoje, durante o passeio com meu cachorro, vi duas pegas afugentando uma coruja de seu ninho. A coruja e eu nos entreolhamos a uma distância de apenas um metro.

Tenho a impressão de que os animais também estão esperando pelo que vai acontecer.

Para mim, há tempos o mundo estava em excesso. Excessivo, excessivamente rápido, excessivamente barulhento.

Então não tenho “trauma de isolamento” e não sofro pelo fato de não poder me encontrar e estar com as pessoas. Não lamento que tenham fechado os cinemas, não me importa se os shoppings não funcionam. Só me preocupo quando penso em todos os que perderam o emprego.

Quando soube da quarentena preventiva, senti certo alívio – e sei que muita gente sente o mesmo, ainda que tenha vergonha disso. Minha introversão, amplamente sufocada e maltratada pelos ditames dos extrovertidos entusiasmados, se rebelou e saiu do armário.

Olho pela janela o meu vizinho, um magistrado ocupadíssimo, que até recentemente eu costumava ver sair pela manhã, para os tribunais, com a toga pendurada no ombro. Agora, com um conjunto de moletom folgado, ele luta com um galho no jardim – acho que se ocupou de colocar a devida ordem. Vejo um casal de jovens passeando com um cachorro velho que, desde o inverno passado, mal consegue andar. O cachorro cambaleia, e eles o acompanham pacientemente, caminhando em um ritmo mais lento. O caminhão recolhe o lixo com um ruído excessivo.

A vida continua, é claro, mas em um ritmo completamente diferente. Arrumei o armário e levei os jornais que eu tinha lido à lixeira destinada a papel. Replantei as flores. Peguei a bicicleta na oficina de reparos. Adoro cozinhar.

Voltam, insistentemente, as imagens de minha infância, quando havia muito mais tempo e era possível “desperdiçá-lo” olhando pela janela por horas, ficar observando as formigas, deitada debaixo da mesa e imaginando que era uma arca. Ou lendo uma enciclopédia.

Será que não voltamos ao ritmo normal da vida? Que não é o vírus o anormal, mas o contrário, o anormal era o mundo agitado de antes?

O vírus nos fez lembrar daquilo que estávamos reprimindo com tamanha paixão: que somos seres frágeis, constituídos da matéria mais delicada. Que morremos, que somos mortais. Que não estamos separados do mundo por nossa "humanidade" e singularidade, mas sim que o mundo é como uma grande rede na qual estamos enredados, entrelaçados com outros seres por fios invisíveis de dependências e influências. Que dependemos uns dos outros, e que não importa de qual país distante viemos, o idioma que falamos ou a cor de nossa pele: todos nós adoecemos, todos nós sentimos medo e todos nós morremos.

Nos fez entender que, não importa quão fracos e vulneráveis nos sentimos diante do perigo, tem gente ao nosso redor muito mais fraca, e que precisa de ajuda. Lembrou-nos como são frágeis os nossos pais e avós idosos, e o quanto eles merecem nosso cuidado.

Mostrou-nos que a nossa agitada mobilidade ameaça o mundo. E reavivou a pergunta que, raramente, tivemos coragem de fazer a nós mesmos: o que exatamente estamos procurando?

O medo da doença nos fez recuar no caminho trilhado e lembrou-nos da existência dos ninhos dos quais saímos e onde nos sentimos seguros. E embora sejamos, não sei até que ponto, grandes viajeros, em uma situação como esta, sempre seremos empurrados para algum lar.

Assim, as tristes verdades nos foram reveladas, que no momento do perigo, o pensamento retorna em categorias fechadas e exclusivas de nações e fronteiras. Neste momento difícil, descobriu-se quão frágil é, na prática, a ideia da comunidade europeia.

A União Europeia praticamente jogou a toalha, passando, em tempos de crise, as decisões aos Estados. Considero o fechamento das fronteiras nacionais o maior fracasso desta época miserável – estão de volta os velhos egoísmos e as categorias "nós" e "outros", ou seja, coisas que combatemos nos últimos tempos – com a esperança de que não voltarão a conformar nossas mentes.

O temor ao vírus fez vir à tona, automaticamente, as mais simplórias crenças atávicas – como a de que os culpados são os Outros, e eles sempre trazem o perigo de algum lugar. Na Europa, o vírus é "de algum canto", não é nosso, é do Outro. Na Polônia, todos os que retornam do estrangeiro tornaram-se suspeitos.

A onda de fechamento de fronteiras, filas monstruosas nos postos de controle, foi provavelmente uma surpresa para muitos jovens. O vírus é um lembrete: as fronteiras existem e permanecem latentes.

Temo também que o vírus nos fará lembrar, rapidamente, de outra antiga verdade: quão somos desiguais. Alguns de nós voarão em aviões particulares até a casa em uma ilha ou em um refúgio na mata, enquanto outros ficarão nas cidades para operar as centrais elétricas e as estações de abastecimento de água. Outros irão arriscar a saúde trabalhando em lojas e hospitais. Alguns vão fazer fortuna com a epidemia, enquanto outros perderão tudo o que haviam poupado.

A crise que se avizinha provavelmente irá minar os princípios que pareciam estáveis para nós; muitos países não serão capazes de superá-la, e em face de sua decomposição irão surgir novas ordens, como geralmente acontece depois das crises.

Ficamos em casa, lemos livros e assistimos a séries de televisão, mas, na realidade, nos preparamos para a grande batalha por uma nova realidade que não podemos, sequer, imaginar. Entendendo, pouco a pouco, que nada será como antes.

A situação de quarentena forçada e o confinamento da família em casa podem nos fazer perceber o que não queríamos admitir: que a família nos cansa, que os laços matrimoniais estão se desfazendo há muito tempo. Nossos filhos sairão da quarentena viciados em internet, e muitos de nós perceberemos o quão estéril e absurda é a situação em que, mecanicamente e com o poder da inércia, estamos. E se aumenta o número de assassinatos, suicídios e doenças mentais?

Diante de nossos olhos, está se esvaindo, como fumaça, o paradigma da civilização que nos moldou nos últimos duzentos anos: que somos os donos da criação, que podemos fazer tudo e que o mundo nos pertence.

Novos tempos estão chegando.

La ventana

(Trad. Michal Góral)

Desde la ventana veo un *morus blanco*, un árbol que me fascina y que fue una de las razones por las que vivo aquí. El *morus* es una planta generosa -alimenta a docenas de aves durante toda la primavera y el verano con sus frutos dulces y saludables-. Ahora, sin embargo, el *morus* no tiene hojas, así que veo un trozo de calle silenciosa por la que raramente pasa alguien caminando hacia el parque.

El tiempo en Wroclaw es casi de verano, el sol es deslumbrante, el cielo es azul y el aire es claro. Hoy, durante el paseo con mi perro, vi a dos urracas ahuyentando a un

búho de su nido. El búho y yo nos miramos a los ojos desde una distancia de solo un metro.

Tengo la impresión de que los animales también están esperando a lo que va a pasar.

Para mí, ya desde hace largo tiempo, fue demasiado del mundo. Demasiado, demasiado rápido, demasiado ruidoso.

Así que no tengo “trauma de aislamiento” y no sufro por el hecho de no poder quedar y verme con la gente. No lamento que hayan cerrado los cines, no me importa si los centros comerciales no funcionan. Sólo me preocupo cuando pienso en todos los que perdieron sus trabajos.

...

Cuando me enteré de la cuarentena preventiva, sentí cierto alivio y sé que mucha gente se siente de la misma manera, aunque se avergüencen de ello. Mi introversión, largamente estrangulada y maltratada por los dictados de los extrovertidos hiperactivos, se agitó y salió del armario.

Miro por la ventana a mi vecino, un abogado muy ocupado, al cual hace poco tiempo solía ver salir por la mañana hacia los juzgados con su toga colgada al hombro. Ahora, con un chándal holgado lucha con una rama en el jardín, creo que se ocupó de poner el orden. Veo a una pareja de jóvenes paseando un perro viejo, que apenas camina desde el invierno pasado. El perro se tambalea sobre sus patas, y ellos pacientemente lo acompañan, caminando con él a un paso más lento. El camión está recogiendo la basura con mucho ruido.

La vida continúa, cómo no, pero a un ritmo completamente diferente. Limpié el armario y llevé los periódicos que había leído al contenedor de papel. Replanté las flores. Recogí la bicicleta del taller. Me encanta cocinar.

Vuelven obstinadamente las imágenes de mi infancia, cuando había mucho más tiempo y se podía “malgastar”, mirando por la ventana durante horas, observando las hormigas, tumbada bajo la mesa e imaginando que es un arca. O leyendo una enciclopedia.

...

¿No será que hemos vuelto a un ritmo de vida normal? ¿Que no es el virus lo que es anormal, sino lo contrario, que el mundo agitado antes del virus era anormal?

El virus nos recordó lo que estábamos reprimiendo con tanta pasión: que somos seres frágiles, contruidos con la materia más fina. Que morimos, que somos mortales.

Que no estamos separados del mundo por nuestra «humanidad» y singularidad, sino que el mundo es una especie de gran red en la que estamos atrapados, conectados a otros seres con hilos invisibles de dependencias e influencias. Que dependemos unos de otros y que no importa de qué lejano país vengamos, el idioma que hablemos o el color de nuestra piel, nos enfermamos por igual, igual tenemos miedo e igual morimos.

Nos hizo darnos cuenta, de que no importa cuán débiles y vulnerables nos sintamos ante el peligro, a nuestro alrededor hay gente aún más débil y que necesita ayuda. Nos recordó lo delicados que son nuestros viejos padres y abuelos y lo mucho que merecen nuestro cuidado.

Nos mostró, que nuestra agitada movilidad amenaza al mundo. Y evocó la misma pregunta, que rara vez tuvimos el coraje de hacernos a nosotros mismos: ¿Qué buscamos realmente?

...

El miedo a la enfermedad nos hizo retroceder del camino trillado y nos recordó la existencia de los nidos de los que venimos y donde nos sentimos seguros. Y aunque hayamos sido no sé cuán grandes viajeros, en una situación como ésta, siempre seremos empujados a algún hogar.

Así, se nos revelaron las tristes verdades, que en el momento de peligro, vuelve el pensamiento en encerronas y excluyentes categorías de naciones y fronteras. En este difícil momento se reveló lo débil que es en la práctica la idea de la comunidad europea.

La Unión, prácticamente ha entregado el combate al luchador, pasando en tiempos de crisis, las decisiones a los estados nacionales. Considero que el cierre de las fronteras estatales es el mayor fracaso de esta época miserable – volvieron los viejos egoísmos y las categorías «míos» y «otros», es decir, algo con que hemos luchado durante los últimos años con la esperanza de que no volverá a formatear nuestras mentes.

...

El temor al virus evocó automáticamente las más simples creencias atávicas, de que algunos extraños son los culpables y siempre traen el peligro de algún lugar. En Europa el virus es «de alguna parte», no es nuestro, es alienígena. En Polonia, todos los que regresan del extranjero se han convertido en sospechosos.

La ola de cierre de fronteras, monstruosas colas en los puntos de control, para muchos jóvenes fue probablemente una sorpresa. **El virus es un recordatorio: las fronteras existen y siguen ahí.**

También temo, que el virus nos recordará rápidamente otra vieja verdad, lo desiguales que somos. Algunos de nosotros volarán en aviones privados a casa en una isla o en un retiro del bosque, mientras que otros se quedarán en las ciudades para operar las plantas de energía y los suministros de agua. Otros arriesgarán su salud trabajando en tiendas y hospitales. Algunos se forrarán con la epidemia, otros perderán los ahorros de vida.

...

La crisis que se avecina probablemente socavará los principios que nos parecían estables; muchos países no podrán superarla y ante la descomposición de ellos despertarán nuevos órdenes, como suele ocurrir después de las crisis.

Nos quedamos en casa, leemos libros y vemos series de televisión, pero en realidad nos preparamos para la gran batalla por una nueva realidad que ni siquiera podemos imaginar, entendiendo poco a poco que nada será igual que antes.

La situación de cuarentena forzosa y el encuartelamiento de la familia en el hogar puede hacer que nos demos cuenta de lo que no queríamos admitir en absoluto: que la familia nos cansa, que los lazos matrimoniales se están deshaciendo desde hace tiempo. Nuestros hijos saldrán de la cuarentena adictos a internet, y muchos de nosotros nos daremos cuenta del sinsentido y la asepsia de una situación en la que mecánicamente y con el poder de la inercia nos encontramos. ¿Y si aumenta el número de asesinatos, suicidios y enfermedades mentales?

Ante nuestros ojos, se está desintegrando como el humo el paradigma de la civilización que nos ha conformado en los últimos doscientos años: que somos dueños de la creación, que podemos hacerlo todo y que el mundo nos pertenece.

Se acercan nuevos tiempos.

Okno

Olga Tokarczuk

Z mojego okna widzę białą morwę, drzewo, które mnie fascynuje i było jednym z powodów, dlaczego tu zamieszkałam. Morwa jest hojną rośliną – całą wiosną i całe lato karmi dziesiątki ptasich rodzin swoimi słodkimi i zdrowymi owocami. Teraz jednak morwa nie ma liści, widzę więc kawałek cichej ulicy, po której rzadko ktoś przechodzi, idąc w kierunku parku.

Pogoda we Wrocławiu jest prawie letnia, świeci oślepiające słońce, niebo jest błękitne, a powietrze czyste. Dziś podczas spaceru z psem, widziałam jak dwie sroki przeganiały od swojego gniazda sowę. Spojrzałyśmy sobie z sową w oczy z odległości zaledwie metra.

Mam wrażenie, że zwierzęta też czekają na to, co się wydarzy.

Dla mnie już od dłuższego czasu świata było za dużo. Za dużo, za szybko, za głośno.

Nie mam więc „traumy odosobnienia” i nie cierpię z tego powodu, że nie spotykam się z ludźmi. Nie żałuję, że zamknęli kina, jest mi obojętne, że nieczynne są galerie handlowe. Martwię się tylko, kiedy pomyślę o tych wszystkich, którzy stracili pracę.

Kiedy dowiedziałam się o zapobiegawczej kwarantannie, poczułam coś w rodzaju ulgi i wiem, że wielu ludzi czuje podobnie, choć się tego wstydzi. Moja introwersja długo zduszana i maltretowana dyktatem nadaktywnych ekstrawertów, otrzepała się i wyszła z szafy.

Patrzę przez okno na sąsiada, zapracowanego prawnika, którego jeszcze niedawno widywałam, jak wyjeżdżał rano do sądu z togą przewieszoną przez ramię. Teraz w workowatym dresie walczy z gałęzią w ogródku, chyba wziął się za porządk. Widzę parę młodych ludzi, jak wyprowadzają starego psa, który od ostatniej zimy ledwie chodzi. Pies chwieje się na nogach, a oni cierpliwie mu towarzyszą, idąc najwolniejszym krokiem. Śmieciarka z wielkim hałasem odbiera śmieci.

Życie toczy się, a jakże, ale w zupełnie innym rytmie. Zrobiłam porządek w szafie i wyniosłam przeczytane gazety do pojemnika na papier. Przesadziłam kwiaty. Odebrałam rower z naprawy. Przyjemność sprawia mi gotowanie.

Uporczywie wracają do mnie obrazy z dzieciństwa, kiedy było dużo więcej czasu i można było go „marnować”, godzinami gapiąc się przez okno, obserwując mrówki, leżąc pod stołem i wyobrażając sobie, że to jest arka. Albo czytając encyklopedię.

Czy aby nie jest tak, że wróciliśmy do normalnego rytmu życia? Że to nie wirus jest zaburzeniem normy, ale właśnie odwrotnie – tamten hektyczny świat przed wirusem był nienormalny?

Wirus przypomniiał nam przecież to, co tak namiętnie wypieraliśmy – że jesteśmy kruchymi istotami, zbudowanymi z najdelikatniejszej materii. Że umieramy, że jesteśmy śmiertelni.

Że nie jesteśmy oddzieleni od świata swoim „człowieczeństwem” i wyjątkowością, ale świat jest rodzajem wielkiej sieci, w której tkwimy, połączeni z innymi bytami niewidzialnymi nićmi zależności i wpływów. Że jesteśmy zależni od siebie i bez względu na to, z jak dalekich krajów pochodzimy, jakim językiem mówimy i jaki jest kolor naszej skóry, tak samo zapadamy na choroby, tak samo boimy się i tak samo umieramy.

Uświadomił nam, że bez względu na to, jak bardzo czujemy się słabi i bezbronni wobec zagrożenia, są wokół nas ludzie, którzy są jeszcze słabsi i potrzebują pomocy. Przypomniał, jak delikatni są nasi starzy rodzice i dziadkowie i jak bardzo należy im się nasza opieka.

Pokazał nam, że nasza gorączkowa ruchliwość zagraża światu. I przywołał do samo pytanie, które rzadko mieliśmy odwagę sobie zadać: Czego właściwie szukamy?

Lęk przed chorobą zawrócił więc nas z zapętlonej drogi i z konieczności przypomniał o istnieniu gniazd, z których pochodzimy i w których czujemy się bezpiecznie. I nawet gdyśmy byli, nie wiem jak wielkimi podróżnikami, to w sytuacji takiej, jak ta, zawsze będziemy przeć do jakiegoś domu.

Unia właściwie oddała mecz walkowerem, przekazując decyzje w czasach kryzysu państwom narodowym. Zamknięcie granic państwowych uważam za największą porażkę tego marnego czasu – wróciły stare egoizmy i kategorie „swoi” i „obcy”, czyli to, co przez ostatnie lata zwalczaliśmy z nadzieją, że nigdy więcej nie będzie formatowało nam umysłów.

Lęk przed wirusem przywołał automatycznie najprostsze atawistyczne przekonanie, że winni są jacyś obcy i to oni zawsze skądś przynoszą zagrożenie. W Europie wirus jest „skądś”, nie jest nasz, jest obcy. W Polsce podejrzani stali się wszyscy ci, którzy wracają z zagranicy.

Fala zatrząskiwanych granic, monstrialne kolejki na przejściach granicznych dla wielu młodych ludzi były zapewne szokiem. Wirus przypomina: granice istnieją i mają się dobrze.

Obawiam się też, że wirus szybko przypomni nam jeszcze inną starą prawdę, jak bardzo nie jesteśmy sobie równi. Jedni z nas wylecą prywatnymi samolotami do domu na wyspie lub w leśnym odosobnieniu, a inni zostaną w miastach, żeby obsługiwać elektrownie i wodociągi. Jeszcze inni będą ryzykować zdrowie, pracując w sklepach i szpitalach. Jedni dorobią się na epidemii, inni stracą dorobek swojego życia.

Kryzys, jaki nadchodzi, zapewne podważy te zasady, które wydawały się nam stabilne; wiele państw nie poradzi sobie z nim i w obliczu ich dekompozycji obudzą się nowe porządki, jak to często bywa po kryzysach. Siedzimy w domu, czytamy książki i oglądamy seriale, ale w rzeczywistości przygotowujemy się do wielkiej bitwy o nową rzeczywistość, której nie potrafimy sobie nawet wyobrazić, powoli rozumiejąc, że nic już nie będzie takie samo, jak przedtem.

Sytuacja przymusowej kwarantanny i skoszarowania rodziny w domu może uświadomić nam to, do czego wcale nie chcielibyśmy się przyznać: że rodzina nas męczy, że więzi małżeńskie dawno już zetlały. Nasze dzieci wyjdą z kwarantanny uzależnione od internetu, a wielu z nas uświadomi sobie bezsens i jałowość sytuacji, w której mechanicznie i siłą inercji tkwi. A co, jeśli wzrośnie nam liczba zabójstw, samobójstw i chorób psychicznych?

Na naszych oczach rozwiewa się jak dym paradygmat cywilizacyjny, który nas kształtował przez ostatnie dwieście lat: że jesteśmy panami stworzenia, możemy wszystko i świat należy do nas.

Nadchodzą nowe czasy.

REFERÊNCIAS

TOKARCZUK, Olga. Okno. *OKO.press*, 2 de abril de 2020. Disponível em: <https://oko.press/olga-tokarczuk-wirus-przypomni-nam-jak-bardzo-nie-jestesmy-rowni-caly-felieton-noblistki/>. Último acesso: 10 nov. 2020.

_____. La ventana. Trad. Michal Góral. *América 2.1*, 29 de maio de 2020. Disponível em: <https://americanuestra.com/la-ventana-relato-de-una-premio-nobel-en-el-confinamiento/>. Último acesso: 23 jul. 2020.

Divórcio em Nápoles

William Faulkner

Tradução de Sueli Cavendish¹
Universidade Federal de Pernambuco

Estávamos sentados a uma mesa lá dentro: Monckton e o contra-mestre e Carl e George e eu e as mulheres, as três mulheres daquele tipo brilhante e abjeto que os marítimos conhecem ou que conhecem os marítimos. Falávamos em inglês e elas não falavam de modo algum. O que era como se pudessem falar constantemente por cima e por baixo do som de nossas vozes numa língua mais antiga do que a fala e o tempo gravados também. De qualquer maneira mais antiga que os 34 dias passados no mar que havíamos completado. De vez em quando falavam umas com as outras em italiano. As mulheres em italiano, os homens em inglês: um decoro como o de dois riachos paralelos separados por um dique por um tempo.

Falávamos de Carl, para George.

“Por que então você o trouxe até aqui”, disse o imediato

Sim, Monckton disse. Com certeza eu não traria minha mulher pra um lugar desses.

George amaldiçoou Monckton: não com uma palavra ou mesmo com uma sentença; um parágrafo. Ele era um grego grande e negro, mais alto do que Carl uma cabeça inteira; suas sobrancelhas pareciam dois corvos em vôo entrelaçado. Amaldiçoou a todos nós com precisão fulminante, num anglo-saxão clássico e quase perfeito, que em outros tempos funcionara no vocabulário de um bastardo de oito anos de idade filho de um comediante de vaudeville e de um cavalo, digamos.

“Sim, senhor”, o imediato disse. Ele fumava um charuto italiano e bebia cerveja de gengibre; do mesmo copo ao qual, incidentalmente, estivera grudado há cerca de duas horas e que agora devia estar com a mesma temperatura de um chuveiro de navio. “ Eu jamais traria minha garota para um lugar como esse mesmo que ele usasse calças.”

¹ Ensaísta, tradutora, professora de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Editora da Eutomia, Revista de Literatura e Linguística.. E-mail: suelicavendish@hotmail.com

Carl nesse entretanto não se havia mexido. Sentava-se sereno entre nós, com sua cabeça amarela e arredondada e seus olhos redondos, parecendo um bebê sofisticado contra o ruído e o brilho, com seu copo de cerveja fina italiana e as mulheres murmurando entre elas e nos observando e então para Carl com aquela expectativa presciente e inexcrutável que elas não parecem saber que possuem. “*Èinnocente*”, uma delas disse; de novo murmuravam, contemplando Carl com olhares secretos e divertidos. “Ele já pode lhes haver enganado”, disse o contramestre. “Ele pode lhes haver escapado pela vigia em qualquer momento nesses três anos.”

George olhou para o imediato, a boca aberta para espraguejar. Mas não espraguejou. Ao invés disso olhou para Carl, com a boca ainda aberta. Sua boca fechou-se devagar. Todos olhamos para Carl. Sob nosso olhar ele levantou os óculos e bebeu com contida deliberação.

“Você ainda é puro?” George disse. “Quero dizer, o bastante”.

À luz dos nossos catorze olhos Carl esvaziou o copo de cerveja fina, amarga e de baixíssimo teor de álcool. “Estou no mar há três anos”, ele disse. “Em toda a Europa”.

George olhou para ele, com o rosto perplexo e indignado. Tinha acabado de se barbear; suas mandíbulas azuladas se expunham achatadas e duras como as de um lutador ou as de um pirata, subindo até a explosão negra do seu cabelo. Ele era nosso segundo cozinheiro. “Seu bastardozinho mentiroso de uma figa”, disse.

O contramestre elevou seu copo de cerveja de gengibre imitando exatamente a maneira de beber de Carl. Firme e deliberadamente, o corpo pendendo um pouco para trás e a cabeça inclinada, ele verteu a cerveja de gengibre sobre o ombro direito na mesma velocidade com que engolia, porém com aquele ar de Carl, aquela arrogância grave e cosmopolita. Ele descansou o copo e levantou-se. “Vamos lá”, ele disse a Monckton e a mim, “vamos indo. Bem que podia ser um navio de bordo se vamos passar a noite no mesmo lugar.”

Monckton e eu nos levantamos. Ele fumava um cachimbo pequeno. Uma das mulheres era a dele, a outra a do contramestre. Uma terceira tinha uma porção de dentes de ouro. Podia ter trinta anos, mas talvez não tivesse. Nós a deixamos com George e Carl. Quando olhei para trás, o garçom tinha acabado de lhes trazer mais cerveja.

II

Eles embarcaram juntos no navio em Galveston, George carregando uma vitrola portátil e um pequeno volume embrulhado em papel, portando a marca de uma loja de

dez-centavos bem conhecida, e Carl carregando duas bolsas estufadas feitas de couro falso que pareciam pesar quarenta libras cada. George tomou conta de duas acomodações, uma sobre a outra como a seção de um Pullman, espraguejando Carl numa voz áspera e concatenante² um tanto sobrecarregada com *v's* e *r's* e dando-lhe ordens como a um negro, enquanto Carl punha de lado os seus pertences com a meticulosidade de uma velha, produzindo de uma das bolsas uma pilha de uniformes de serviço recém lavados que deviam chegar a uma dúzia. Nos trinta e quatro dias seguintes (ele era o camareiro) ele usou um uniforme limpo a cada refeição no salão, e havia sempre dois ou três recém lavados secando sob o toldo. E por 34 noites, depois de a galé ter sido fechada, nós olhávamos para os dois, vestidos em calças e camisetas, dançando ao som da vitrola no convés sobre um porão cheio de algodão do Texas e resina da Georgia. Eles tinham um só disco para a máquina e o disco tinha uma rachadura, e a cada vez que a agulha passava na rachadura George batia com o pé no convés. Não creio que nenhum dos dois tivesse consciência de que ele o fazia.

Foi George quem nos falou sobre Carl. Carl tinha dezoito anos, era da Filadélfia. Os dois a chamavam de Filie; George com um tom de dono, como se tivesse criado a Filadélfia para produzir Carl, embora mais tarde se descobrisse que George não havia descoberto Carl antes de Carl já estar no mar há um ano. E Carl mesmo falou um pouco sobre isso: a quarta ou quinta criança de uma primeira geração de carpinteiros navais escandinavo- americanos, que cresceram em uma de uma série de casinhas idênticas de madeira que ficavam à distância de uma corrida de trolley até a água salgada, por uma mãe ou uma irmã mais velha: este a quem, na idade de quinze anos e pesando talvez um pouco menos de 100 libras, algum ancestral há muito batendo seus ossos calmos uns nos outros no fundo do mar (ou talvez protegido por acaso em terra seca e se tornado inquieto com a facilidade e a calma) havia enviado de volta ao velho sonho e à velha inquietude três ou talvez quatro gerações mais tarde.

“Eu era um garoto nessa época”, Carl nos disse, que não tinha ainda experimentado ou precisado de barbear-se. “Eu pensava em tudo menos em ir para o mar. Achei uma vez que seria um jogador ou talvez um lutador. Havia fotos deles nas paredes, sabe, quando minha irmã me mandava ir à esquina procurar o velho numa noite de sábado. Puxa, eu ficava de pé na rua e os via entrar, e conseguia ver suas pernas

² “Segundo Noel Polk, Faulkner gostava de formar adjetivos verbais usando o equivalente francês de *ing* (*ant*) como um sufixo. Assim, concatenado, que significa ligado a uma série ou cadeia, se torna *concatenante* para descrever o movimento no som das ordens rudes e atropeladas para Carl.” Theresa M. Towner e James B. Carothers in: Reading Faulkner Collected Stories. p.451.

debaixo da porta e escutá-los e sentir o cheiro de serragem e ver as fotos deles nas paredes através da fumaça. Eu era um garoto na época, entendeu. Nunca havia estado nenhures até então”.

Perguntamos a George de que jeito ele tinha conseguido uma vaga, mesmo que fosse como camareiro, ainda que de pé não passasse de um metro e sessenta e dois centímetros e por cima de tudo com uma face que devia ter seguido ostensórios ao longo dos corredores das igrejas, se não espiado para baixo de um dos próprios vitrais coloridos.³

“Por que ele não devia ter vindo para o mar? disse George. Este não é um país livre? Mesmo que ele seja apenas um trapalhão.” Ele nos encarou, escuro, sério. “Ele é virgem, entende? Sabe o que isso significa?” Ele nos disse o que significava. Alguém sem dúvida lhe havia dito o que significava há pouco tempo, dissera o que ele mesmo tinha sido, se ele pudesse lembrar-se de algo tão remoto, e ele achou que talvez não conhecessemos o homem, ou talvez achasse que era uma palavra nova que eles tinham acabado de inventar. Ele então nos disse o que significava. Foi na primeira noite de vigília noturna e estávamos no tombadilho depois da ceia, há dois dias afastados de Gibraltar, ouvindo Monckton falar de couve-flor. Carl estava tomando uma ducha (ele sempre tomava banho depois de esvaziar o salão depois da ceia. George, que apenas cozinhava, nunca se banhava até que estivessemos no porto e a licença de quarentena liberada) e George nos disse o que significava.

Ele então começou a blasfemar. Blasfemou por um longo tempo.

“Bem, George”, disse o contramestre, “suponha que você fosse um, então? O que você faria?”

“O que eu faria?” George disse. “O que eu não faria?” Ele espraguejou por algum tempo, sem interrupção. “É como o primeiro cigarro da manhã,” ele disse. Por volta de meio dia, quando você lembra do sabor que tinha, e de como você se sentia enquanto esperava que o fósforo chegasse à extremidade, e quando aquele primeiro trago—” Ele espraguejou, moroso, impessoal, como num canto.

³ “Carl tem um rosto suave, o rosto inocente de um coroinha ou de um santo. In “Reading Faulkner Collected Stories”. Towner, Theresa M. and Carothers, James B. Jackson, University Press of Mississippi, 2006. p 453.

Monckton o observava: não escutava: observava, acalentando seu cachimbo. “Puxa, George”, ele disse, “você está a caminho de se tornar um poeta.”

Havia um patife, um sujeito da escumalha das Docas das Índias Ocidentais; esqueço o nome dele. “Chama aquilo de blasfêmia?” ele disse. Você devia escutar um companheiro de Lymus deitado no castelo de proa dos malditos metecos portugueses.”

“Monckton não se referia à linguagem,” disse o imediato. “Qualquer homem pode praguejar.” Ele olhou para George. “Você não é o primeiro homem a desejar isso, George. Isso é uma coisa que tem de ser era porque você não sabe que é quando você é.” Ele então parafraseou sem querer e com aptidão impublicável o epigrama de Byron sobre a boca das mulheres. “Mas para que você o está guardando? Que bem lhe fará quando ele deixar de ser?”

George espraguejou, mirando cada rosto, perplexo e indignado.

“Talvez Carl deixe George segurar sua mão na hora,” Monckton disse. Ele procurou um fósforo no bolso. “Agora você pega a couve- de -Bruxelas –” disse Monckton.

“Você pode conseguir que o Velho o ponha em quarentena quando chegarmos a Nápoles”, disse o imediato.

George espraguejou.

“Agora, você pega a couve de Bruxelas”, disse Monckton.

III

Levamos algum tempo naquela noite, seja para começarmos, seja para nos acomodarmos. Nós – Monckton e o imediato, as duas mulheres e eu - visitamos outros quatro cafés, idênticos uns aos outros e idênticos àquele onde havíamos deixado George e Carl – as mesmas pessoas, as mesmas músicas, os mesmos drinks finos e coloridos. As duas mulheres nos acompanhavam, ao nosso lado mas não conosco, expectantes e aquiescentes, afirmando constantemente e pacientemente e sem palavras que era hora de ir deitar. Assim depois de um tempo eu as deixei e voltei ao navio. George e Carl não estavam a bordo.

Na manhã seguinte elas também não estavam lá, embora Monckton e o imediato estivessem, e o cozinheiro e o camareiro espraguejassem pra cima e pra baixo na galé; parecia que o próprio cozinheiro planejava passar o dia em terra firme. Por isso eles tiveram que ficar a bordo o dia inteiro. Lá pelo meio da tarde embarcou um homem de

pequena estatura vestido num terno manchado que parecia um daqueles estudantes diurnos de Columbia que viajam todas as manhãs no metrô do East Side na altura da Praça Chatham. Ele estava sem chapéu com seu pompadour oleoso. Não se barbeara recentemente, e não falava nenhum inglês, em seu modo agradável e depreciatório que era todo dentes. Mas ele havia encontrado o navio certo e trazia um bilhete de George, escrito na margem de um pedaço sujo de jornal, e descobrimos onde George estava. Ele estava na prisão.

De qualquer modo o comissário de bordo não havia parado de espraguejar o dia inteiro. E sequer parara agora. Ele e o mensageiro foram à procura do consul. O comissário voltou um pouco depois das seis horas, com George. George não aparentava tanto ter estado bêbado; ele parecia aturdido, quieto, com seu cabelo selvagem e uma mancha azul na mandíbula. Ele foi direto para o beliche de Carl e começou a retirar uma a uma as meticulosas cobertas de Carl como um viajante examinando a cama num hotel europeu de terceira-classe, como se esperasse encontrar Carl escondido entre elas. “Você quer dizer”, ele disse, “que ele não voltou” ? Ele não voltou em momento algum?”

“Nós não o vimos”, dissemos a George. “O comissário também não o viu. Pensávamos que ele estivesse na cadeia com você.”

Ele começou a recolocar as cobertas; quer dizer, fez uma tentativa de puxá-las uma a uma sobre a cama de novo de uma maneira distraída, como se não estivesse consciente, senciente.

“Eles fugiram”, disse em tom monótono. “Me abandonaram. Nunca pensei que ele o fizesse. Nunca pensei que ele agisse comigo dessa maneira. Foi ela. Foi ela quem o levou a fazer isso. Ela sabia o que ele era, e como eu. . .” Ele então começou a chorar, calmamente, daquele modo absorto, indiferente. “Ele deve ter ficado sentado lá com suas mãos no colo dela o tempo todo. E eu nunca suspeitei. Ela ficava arrastando sua cadeira para cada vez mais perto da dele. Mas eu confiva nele. Nunca suspeitei de nada. Pensei que ele não faria qualquer coisa séria sem me perguntar primeiro, quanto mais. . . confiei nele.”

Parecia que o fundo do copo de George tinha distorcido as formas deles o bastante para criar em George a ilusão de que Carl e a mulher estavam bebendo como ele, de uma maneira constante mas celibatária. Ele os deixou à mesa e voltou ao lavatório; ou melhor, ele disse que percebeu subitamente que estava no lavatório e que era melhor voltar, preocupado não com o que pudesse transpirar enquanto ele estava

fora, mas com o lapso, com o fracasso em estar presente aos seus próprios atos que a ida ao lavatório implicava. Por isso ele voltou à mesa, ainda sem alarme; meramente preocupado e alegre. Ele afirmava que se divertia bastante.

Assim no princípio ele acreditou que ainda se divertia tanto que não conseguia encontrar a própria mesa. Encontrou aquela que acreditava que devia ser a dele, mas estava vazia exceto por três pilhas de pires e ele então deu uma volta inteira no salão, ainda se divertindo; e ainda se divertia quando retornou ao centro do salão de dança onde, uma cabeça acima dos outros casais, ele começou a gritar “Porteus, Olá”⁴, em voz alta, e continuou a fazê-lo até que um garçon que falava inglês viesse e o removesse e o levasse de volta àquela mesma mesa desocupada que sustentava as três pilhas de pires e os três copos, um dos quais ele agora reconhecia como sendo o seu.

Mas ele ainda se divertia, embora agora nem tanto, acreditando-se vítima de uma peça, primeiro por parte da administração, e parecia que ele devia ter criado alguma confusão, divertindo-se cada vez menos o tempo todo, o centro de um crescente aglomerado de garçons e clientes.

Quando afinal ele compreendeu, aceitou o fato de que eles haviam partido, deve ter sido bem difícil para ele: o ultraje, o desespero, a sensação do tempo perdido, uma cidade estranha à noite na qual Carl precisava ser encontrado, e isso rapidamente, se fosse para valer alguma coisa. Ele tentou sair, romper a multidão, sem pagar a conta. Não que ele não quisesse pagar; ele simplesmente não tinha tempo. Se pudesse encontrar Carl nos próximos dez minutos, voltaria e pagaria a conta duas vezes: Tenho certeza disso.

E eles então o seguraram, o americano selvagem, um cordão de garçons e clientes – homens e mulheres- enquanto ele arrastava um punhado de moedas dos bolsos que rilhavam no chão de ladrilhos. Ele disse então que era como ter as pernas enxameadas por uma matilha de cães: garçons, clientes, homens e mulheres, de quatro sobre o chão, esgaravatando as moedas que rolavam, e George estapeando em torno com seus enormes pés, tentando manter afastadas as mãos.

A seguir ele se postava de pé no centro de um círculo amplo e abrupto, respirando com dificuldade, com os dois napoleões com suas espadas e luvas e bonés

⁴ No original, “*Porteus Ahoy*”. “Provavelmente uma piada particular do narrador que revela mais uma vez seu desprezo por George. Stanley Porteus, inventor de um teste de inteligência, afirmava que a inteligência era limitada pela “raça”. Cf Towner and Carothers, 455.

dos cavalheiros de Pitias⁵ de cada lado dele. Ele não sabia o que havia feito; sabia apenas que estava preso. Foi somente quando alcançaram a prefeitura, onde havia um intérprete, que ele soube que era um preso político, tendo insultado sua majestade real ao colocar o pé sobre a efígie do rei numa moeda. Eles o colocaram numa masmorra de quarenta pés, com outros sete prisioneiros políticos, um dos quais era o mensageiro.

“Eles tiraram meu cinto e minha gravata e os cordões dos meus sapatos”, nos contou, indolente. “Não havia nada no quarto exceto um barril preso no centro do assoalho e um banco de madeira percorrendo as paredes. Eu logo soube para que era o barril, por que eles já o usavam para isso há algum tempo. Devíamos nos deitar no banco quando não pudéssemos mais nos aguentar sobre os pés. Quando me inclinei para olhar de perto, foi como se olhasse para baixo na rua 42 de um avião. Eles pareciam com os táxis amarelos. Fui então em frente e usei o barril. Mas eu o usei com a extremidade do meu corpo para a qual ele não não tinha sido feito para ser usado.”

Ele então falou sobre o mensageiro. De verdade, o Desespero, como a Pobreza, toma conta dos seus. Lá estavam eles: o italiano que não falava inglês, e George que quase não falava língua nenhuma; muito menos italiano. Isso era cerca de quatro horas da manhã. E no entanto ao raiar do dia George havia encontrado um homem entre os sete que poderia tê-lo servido ou que provavelmente o serviria.

“Ele me disse que ia sair ao meio-dia, e eu disse a ele que lhe daria dez liras assim que eu saísse, e ele me arrumou um pedaço de papel e o lápis (isso, numa cela nua, de entre sete homens despidos até os ossos de tudo exceto dos mais simples resíduos da roupa necessária para esquentá-los: dinheiro, facas, cordões de sapatos, mesmo alfinetes e botões frouxos) e eu escrevi o bilhete e ele o escondeu e eles o deixaram sair e depois de quatro horas vieram e me pegaram e lá estava o comissário de bordo.”

“Como você falou com ele, George?” disse o contra-mestre. “Mesmo o comissário não conseguiu descobrir nada até que chegassem ao consul.”

“Não sei como,” George disse. “Apenas falamos”. Foi a única maneira em que pude dizer a alguém onde eu estava.”

Tentamos fazê-lo deitar-se, mas ele recusou. Sequer barbeou-se. Pegou algo para comer e desembarcou. Nós o observamos descer por um lado.

“Pobre desgraçado”, disse Monckton.

⁵ “No original Knights of Phytias, fraternidade secreta fundada em Wahington D.C, em 1864.

“Por que?” disse o contra-mestre. “Pra que ele levou Carl para lá?” Podiam ter ido ao cinema.”

“Eu não estava pensando em George,” disse Monckton.

“Oh,” disse o contra-mestre. “Bem, um homem não pode ficar desembarcando em qualquer lugar, muito menos na Europa, a vida toda sem ser atacado de vez em quando.”

“Deus do céu,” disse Monckton. “É de se esperar que não.”

George voltou às seis horas da manhã seguinte. Ele ainda parecia atordoado, embora ainda bastante sóbrio, bastante calmo. Durante a noite sua barba crescera mais um quarto de polegada. “Não consegui encontrá-los,” ele disse calmamente. “Não consegui encontrá-los em lugar algum.”

Ele tinha que se comportar como um taifeiro agora, tomando o lugar de Carl na mesa dos oficiais, mas logo que o café da manhã terminou ele sumiu; ouvimos o comissário amaldiçoá-lo por toda parte até o meio-dia, tentando encontrá-lo. Pouco antes do meio-dia ele voltou, ficou até o jantar, partiu de novo. Ele voltou pouco antes da noite.

“Já o encontrou?” , perguntei. Ele não respondeu. Olhou pra mim por um instante com aquele olhar vazio. Foi então foi em direção os beliches e içou uma das malas de couro de imitação, enfiando todas as coisas de Carl dentro dela e esmagou a tampa sobre as mangas dependuradas e as meias e arrastou a mala para fora até o convés, onde ela tombou uma vez e abriu-se, vomitando as jaquetas brancas e as meias mudas e as cuecas. Então ele foi se deitar, completamente vestido, e dormiu catorze horas. O cozinheiro tentou acordá-lo para o café da manhã mas era como tentar levantar um morto.

Quando acordou parecia melhor. Pegou um dos meus cigarros e foi barbear-se e voltou e pegou outro cigarro. “Ele que se dane”, disse. “Deixa o filho da puta ir embora. Não dou a mínima”.

Naquela tarde ele pôs de volta as coisas de Carl no beliche dele. Nem de modo cuidadoso nem descuidado: só juntou-as e empilhou-as no beliche e parou por um momento pra ver se alguma delas iam despencar, antes de sair .

IV

Era pouco antes da luz do dia. Quando voltei ao navio perto de meia-noite, os aposentos estavam vazios. Quando acordei antes do amanhecer todos os beliches exceto

o meu ainda estavam vagos. Eu estava deitado, semi-adormecido, quando ouvi Carl na passagem. Ele vinha devagar. Eu mal o ouvira antes de ele aparecer à porta. Ele ficou lá parado por um momento, parecendo um adolescente à meia-luz, antes de entrar. Fechei os olhos rapidamente. Ouvi-o, ainda na ponta dos pés, vir ao meu beliche e ficar parado ao meu lado por um instante. Em seguida o ouvi ir embora. Abri os olhos só o suficiente para vê-lo.

Ele se despiu rapidamente, arrancando as roupas de si, arrancando um botão que bateu na divisória com um ruído fraco. Nu, na luz da rede de computadores, parecia menor e mais frágil que nunca enquanto pescava uma toalha do seu beliche onde George havia jogado suas coisas, atirando as outras roupas de lado com uma espécie de pressa terrível. Ele então saiu, os pés descalços assoviando na passagem.

Eu podia ouvir o chuveiro para além da divisória escorrendo por um longo tempo; estaria frio, agora, também. Mas a água caiu por um longo tempo e então parou e fechei meus olhos de novo até que ele entrasse. Então o vi erguer do chão a roupa de baixo que tinha tirado e arremessá-la por uma escotilha rapidamente, com um pouco do ar de um alcoolatra em recuperação colocando uma garrafa vazia para fora da vista. Ele se vestiu e colocou uma jaqueta branca e limpa e penteou o cabelo, inclinando-se para o pequeno espelho, olhando para o seu rosto por um longo tempo.

Em seguida foi trabalhar. Trabalhou no deck da ponte o dia inteiro; o que poderia ter encontrado para fazer ali não podíamos imaginar. Mas os aposentos da tripulação não o viram senão depois do entardecer. O dia inteiro víamos a jaqueta branca voando pra cima e pra baixo para além das portas abertas ou sobre os joelhos enquanto ele polia metais e madeiras em torno dos companheiros. Ele parecia trabalhar com fúria. E quando era forçado pelos afazeres a vir para cima durante o dia, observávamos que era sempre do lado do porto, enquanto ficávamos a estibordo das docas. E perto da cozinha ou do convés George trabalhava um pouco e vadiava um bocado, sem olhar para a ponte de modo algum.

“É por isso que ele fica lá em cima, polindo metais o dia inteiro,” o contra-mestre disse. “Ele sabe que George não pode ir ali em cima.”

“Não me parece que George o queira”, eu disse.

“É isso mesmo,” disse Monckton. “Por um dólar George subiria até a bússola e pediria ao Velho um cigarro.

“Mas não por curiosidade”, disse o contra-mestre.

“Você pensa que é só isso? Monckton disse. “Só curiosidade”?”

“Claro”, disse o contramestre. “Por que não?”

“Monckton tem razão”, eu disse. Esse é o momento mais difícil num casamento: um dia depois de sua mulher ter ficado fora de casa a noite toda.”

“Você quer dizer o mais fácil”, disse o contra-mestre. “George pode deixá-lo agora.”

“Voce acha mesmo?” disse Monckton?

Ficamos lá deitados por cinco dias. Carl ainda polia os metais com os companheiros do deck- ponte. O comissário o mandava embora do deck e saía; ele voltava e encontrava Carl ainda trabalhando no lado do porto e o mandava para a bússola, acima da doca e dos rapazes italianos em camisetas coloridas e manchadas e os vendedores de cartões postais pornográficos. Mas ele não ficava muito tempo lá e então o víamos abaixo novamente, sentado calmamente com sua jaqueta branca sob o brilho mortiço, esperando a hora da ceia. Usualmente ele estaria costurando meias.

George ainda não lhe havia dirigido palavra; Carl podia nem ter estado a bordo, o próprio deslocamento de espaço que era seu corpo, ar respirável e desimpedido. Era agora a vez de George de ficar longe do navio a maior parte do dia e toda a noite, voltando um pouco bêbado às três e quatro horas, para acordar a todos à mão, exceto Carl, e falar em rude e barulhenta recapitulação das mulheres recentes e sempre variadas antes de subir no seu beliche. Tanto quanto sabíamos, eles sequer olharam um para o outro até que estivéssemos bem a caminho de Gibraltar.

Então a fúria de trabalho de Carl reduziu-se um pouco. Mesmo assim ele trabalhou sem parar o dia todo, em seguida, banhou-se, o cabelo louro molhado e macio, o corpo leve numa camiseta de algodão, nós o víamos, inclinando-se sozinho no longo crepúsculo sobre os trilhos do centro ou mais a adiante. Mas nunca na popa onde fumávamos e conversávamos e onde George tinha começado novamente a tocar o único disco da vitrola, comprometido, redundante e anatemizado, *insensível, vez após vez*.

Então uma noite nós os vimos juntos. Encostavam-se lado a lado no trilho da popa. Essa fora a primeira vez em que Carl olhara para trás, olhara em direção a Nápoles desde aquela manhã em que retornara ao navio, e mesmo agora era a noite na qual os Portões de Hércules tinham afundado no crepúsculo de uma lua crescente e o Rio Oceânico começara a jorrar dentro do mar sombrio e acima deles as vaus oscilavam em vagarosa e medida recomposição contra a noite alta e a lua nova muito próxima.

“Ele está bem, agora,” disse Monckton. “O cão voltou ao seu vômito”.

“Eu disse que ele estava bem o tempo todo”, disse o contra-mestre.

“George não deu a mínima.”

“ Eu não estava falando de George,” Monckton disse. “George ainda não provou que é digno”.

V

George nos disse. “Ele ficava limpando e suspirando”, sabe, e eu ficava tentando falar com ele, dizer-lhe que eu não estava mais com raiva. Bolas, tinha que acontecer um dia; um homem não pode ser um anjo a vida toda⁶. Mas ele não via as coisas dessa maneira. Até que uma noite de repente ele disse:

“O que você faz com elas?” Eu olhei pra ele. ‘Como um homem as trata?’

‘Você quer me dizer,’ eu disse, ‘que você passou três dias ao lado dela e ela não lhe mostrou?’

“ ‘Quero dizer, dar a elas,’ ele disse. ‘Os homens não dão —’

“ ‘Jesus Cristo ’, eu digo, ‘você já lhe deu uma coisa pela qual lhe pagariam em dinheiro no Sião.⁷ Que faria de você um príncipe ou o primeiro ministro no mínimo. O que você quer dizer?’

“ ‘Não me refiro a dinheiro,’ ele disse, ‘me refiro...’

“Bem’, eu disse, ‘ se você fosse vê-la de novo, se ela viesse a ser sua garota, voce lhe daria algo. Traria pra ela alguma coisa. Como algo pra usar ou outra coisa qualquer: elas não se importam muito com o que, essas mulheres estrangeiras, bombear uma carcamana dessas a vida inteira ainda não lhes daria uma respiração completa se elas fossem um balão de brinquedo; elas não se importam muito com o que seja. Mas você não vai vê-la de novo, vai?’

“ ‘Não’, ele disse. ‘Não’, ele disse. ‘Não’. E parecia que se preparava para saltar do barco e sair nadando em frente e nos esperar no cabo Hatteras.

“ ‘Mas você não quer se preocupar com isso,’ eu disse. Então fui e toquei a vitrola de novo, achando que podia alegrá-lo, porque ele não é o primeiro, por Jesus Cristo; ele não inventou isso. Mas foi na noite seguinte; estávamos no convés da latrina

⁶ Segundo Towner e Carothers (457) “o reconhecimento indesejado de George de que ele estava vivendo a virgindade de Carl de modo vicário.”

⁷ Ilha de Hatteras, em North Carolina, conhecida por suas perigosas tempestades.

– a primeira vez que ele tinha recordado – olhando o fosrus⁸— ao longo da logline, quando ele diz:

“Talvez eu a tenha deixado em apuros.’

“ ‘Fazendo o que?’ eu disse. ‘Com o que? Com a polícia? Você não a fez mostrar-lhe a licença?’ Como se ela fosse precisar de uma, com todo aquele ouro na cara; puxa, ela podia viajar só por conta do seu rosto; talvez ele fosse sua caderneta de poupança ao invés da meia.

“Que licença? Ele disse. Eu então lhe disse. Por um minuto pensei que ele estivesse chorando, mas em seguida vi que ele estava apenas tentando não vomitar. Eu soube então qual era o ‘apuro’ que o preocupava. Lembro que da primeira vez me veio como uma surpresa. ‘Oh,’ eu disse, ‘o cheiro. Não quer dizer nada,’ eu disse; voce não quer deixar que isso lhe preocupe. Não é que elas cheirem mal’, eu disse, isso é só o ar nacional italiano.”

E assim concluímos que ele finalmente ficou realmente doente. Ele trabalhou o dia todo, vindo deitar-se somente depois que nós já havíamos dormido e roncávamos, e eu o vi de noite levantar-se e subir ao convés de novo, e eu o segui e o vi sentar-se sobre um molinete. Ele parecia um menininho, calmo, pequeno, imóvel em suas roupas de baixo. Mas ele era jovem, e mesmo um velho não pode estar doente por muito tempo com nada que não seja trabalho para fazer e ar salgado para respirar; assim duas semanas depois nós assistíamos a ele e a George dançarem de novo em suas camisetas depois da ceia enquanto a vitrola elevava seu ego fátuo e reiterativo contra a lua cheia e o navio roncava e silvava pelos longos mares para além de Hatteras. Eles não falavam; somente dançavam, graves e incansáveis à medida que a lua da madrugada ficava cada vez mais alta no céu. Então rumamos para o sul, e a Corrente do Golfo deslizava como tinta azul ao nosso lado, borbulhante de fogo à noite nas latitudes macias, e numa noite para lá de Tortugas o navio começou a rastrear o trem prateado da lua como um cortesão desajeitado e ansioso, e Carl falou pela primeira vez depois de quase vinte dias.

“George,” ele disse, “me faz um favor, você faz?”

“Claro, amigo,” George disse, batendo com o pé no chão do convés a cada vez que a agulha enganchava, seus ombros sob a cabeça negra acima da lustrosa e clara cabeça de Carl, os dois num abraço decoroso, seus sapatos de lona assobiando em unísono: “Claro,” George disse, “diga lá”.

⁸ Provavelmente George pronuncia uma corruptela de *phosphorous*, referindo-se às algas fosforescentes que se agitam quando um navio passa pela água.

“Quando chegarmos a Galveston, quero que você me compre um conjunto desses teddybears⁹ de seda cor-de-rosa que as mulheres usam. Um pouco maior do que o que eu usaria, viu?”

REFERÊNCIA

TOWNER, Theresa M, and James B Carothers. Reading Faulkner. Collected stories: glossary and commentary. 1st ed Jackson: University Press of Mississippi, 2006.

⁹ Indumentária feminina em voga ao tempo em que o conto foi escrito.

“La condenada” e “La pared”, de Vicente Blasco Ibáñez

Tradução e apresentação de Marina Giosa Azevedo¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Rosangela Fernandes Eleutério²
Universidade Federal de Santa Catarina

Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) foi escritor, jornalista e político espanhol. Autor de mais de quarenta obras entre contos e romances, em seus textos há a presença de temas desconcertantes, descrição de ambientes sórdidos e personagens com fortes traços psicológicos. Outra característica marcante de seus textos literários é o caráter de denúncia, de crítica às questões sociais, políticas e algumas vezes religiosas, que marcaram a Espanha nos finais do século XIX.

Os contos aqui traduzidos possuem esses aspectos citados referentes ao seu estilo literário, como o conto “La pared” (1896), que traz o tema das brigas históricas de forma irônica e ao mesmo tempo trágica e cômica. No pequeno vilarejo valenciano chamado “Campanar”, duas famílias vizinhas são rivais há tantas décadas, que as novas gerações lutam entre si sem conhecerem as motivações dessas brigas. O desenlace dessa narrativa leva o leitor a uma reflexão sobre o indivíduo, suas heranças familiares e a crueldade (e insanidade) das guerras.

O conto “La condenada” (1903), que embora trate da condenação de um homem, mostra como as mulheres são as principais prejudicadas em decisões jurídicas e políticas, que as envolvem direta e indiretamente. Trata-se de uma crítica ao sistema judiciário, a execuções de leis e uma política excludente, que tem o corpo feminino como propriedade masculina e submissa ao estado.

La pared

Sempre que os netos do tio Rabosa se encontravam com os filhos da viúva de Casporra entre os canteiros da horta ou nas ruas de Campanar, toda a vizinhança

¹ Mestra em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: marinagiosa@hotmail.com.

² Doutoranda em Estudos da Tradução no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES. E-mail: rosangelaeleuterio@gmail.com.

comentava o acontecimento. Se olharam!... Se insultaram com o gesto!... Aquilo acabaria mal e no dia menos esperado o povo sofreria um novo desgosto.

O prefeito, com os vizinhos mais notáveis, aconselhava paz aos rapazotes das duas famílias inimigas e por lá ia o padre, um velhote de Deus, de uma casa a outra, recomendando que esquecessem as ofensas.

Trinta anos que as divergências dos Rabosas e Casporras deixavam Campanar alvoroçada. Quase nas portas de Valência, no risonho povoado que desde as margens do rio olhava a cidade com as redondas janelas de seu campanário pontudo, aqueles bárbaros repetiam, com um rancor africano, a história de lutas e violências das grandes famílias italianas na Idade Média. Haviam sido grandes amigos em outro tempo. Suas casas, ainda que situadas em ruas diferentes, limitavam pelos currais, separadas apenas por um muro baixo. Uma noite, na horta, por questão de irrigação, um Casporra acertou com a espingarda um filho do tio Rabosa, e o filho menor deste, para que não dissessem que na família não há homens, conseguiu, depois de um mês de perseguição, colocar uma bala no meio da testa do matador. Desde então, as duas famílias viveram para se exterminar, preocupadas mais em aproveitar os descuidos do vizinho que com o cultivo das terras. Tiros de espingardas no meio da rua; tiros que ao anoitecer relampejavam desde uma acéquia ou detrás do canavial ou ladeiras quando o odiado inimigo voltava do campo; uma vez ou outra, um Rabosa ou um Casporra seguia a caminho do cemitério com uma bala de chumbo dentro do couro. E a sede de vingança sem extinguir-se, mas sim indo ao extremo com as novas gerações, pois parecia que nas duas casas os pequeninos saiam do ventre de suas mães trazendo nas mãos a espingarda para matar os vizinhos.

Depois de trinta anos de luta, na casa dos Casporras só ficara uma viúva com três rapazotes que pareciam montes de músculos. Na outra estava o tio Rabosa, com seus oitenta anos, imóvel em uma cadeira de esparto, com as pernas mortas pela paralisia, como um enrugado ídolo da vingança, ante o qual seus netos juravam defender o prestígio da família.

Mas os tempos eram outros. Já não era possível ir a tiros, como seus pais, em plena praça, na saída da missa do domingo. A guarda civil não os perdia de vista; os vizinhos os vigiavam, e bastava que um deles parasse alguns minutos em uma ruela ou em uma esquina para ver-se em um momento rodeado de pessoas que aconselhavam a paz. Cansados dessa vigilância, que degenerava a perseguição e se interpunha entre eles

como infranqueável obstáculo, Casporras e Rabosas acabaram por não se procurarem, e até se esquivavam quando a casualidade os colocava frente a frente.

Tal foi o desejo de afastar-se e não se ver, que pareceu baixa a parede que separava seus corrais. As galinhas de uns e outros, escalando as montanhas de lenha, fraternizavam no alto das cercas; as mulheres das duas casas trocavam da janela gestos de desprezo. Aquilo não podia continuar; era como viver em família, e a viúva de Casporra fez com que seus filhos levantassem mais um palmo da parede. Os vizinhos se apressaram em manifestar seu desprezo com pedra e argamassa, e acrescentaram alguns palmos a mais na parede. E assim, nessa muda e repetida manifestação de ódio a parede foi subindo e subindo. Já não se viam as janelas; pouco depois não se viam os telhados; as pobres aves do quintal estremeciam na lúgubre sombra daquele paredão que lhes escondiam parte do céu, e seus cacarejos soavam tristes e apagados através daquele muro, monumento de ódio, que parecia amassado com os ossos e o sangue das vítimas.

Assim transcorreu o tempo para as duas famílias, sem agredir-se como em outra época, mas sem aproximar-se; imóveis e cristalizadas em seu ódio.

Uma tarde soara as badaladas do sino do povoado. Ardia a casa do tio Rabosa. Os netos estavam na horta; a mulher de um deles, na lavandeira, e pelas grades das portas e janelas saía uma fumaça densa de palha queimada. Dentro, naquele inferno que rugia buscando expansão, estava o avô, o pobre tio Rabosa, imóvel em sua cadeira. A neta arrancava os cabelos, acusando-se como culpada pelo descuido; as pessoas se aglomeravam nas ruas assustadas pela força do incêndio. Alguns, mais valentes, abriram a porta, mas foi para recuar perante a baforada de fumo carregada de chispas que se espalhou pela rua.

– O vovô! O pobre vovô! – gritava a moça dos Rabosas, buscando em vão com o olhar por um salvador.

Os assustados vizinhos experimentaram o mesmo assombro que se houvessem visto o campanário marchando até eles. Três rapazotes entraram correndo na casa incendiada. Eram os Casporras. Se haviam olhando trocando uma piscadela de cumplicidade, e sem nenhuma palavra se arremessaram como salamandras no enorme braseiro. A multidão aplaudiu ao vê-los reaparecerem levando no alto, como um santo em procissão, o tio Rabosa em sua cadeira de esparto. Abandonaram o velho sem sequer olha-lo e entraram outra vez.

– Não, não! – gritavam as pessoas.

Mas eles sorriram, seguindo adiante: iam salvar algo do interesse dos seus inimigos. Se os netos do tio Rabosa estivessem ali, eles nem teriam se mexido de casa. Mas apenas se tratava de um pobre velho a quem deveriam proteger, como homens de coração. E o povo os viam tão prestativos na rua como dentro da casa, mergulhando na fumaça, sacudindo-se as faíscas como inquietos demônios, arremessando móveis e sacos para voltar a entrar entre as chamas.

A multidão soltou um grito ao ver os dois irmãos maiores tirando o menor dos braços. Uma madeira, ao cair, lhe havia quebrado uma perna.

– Rápido, uma cadeira!

O povo, em sua precipitação, arrancou o velho Rabosa de sua cadeira de esparto para sentar o ferido.

O moço, com o cabelo chamuscado e a cara esfumaçada, sorria escondendo as agudas dores que o fazia franzir os lábios. Sentiu que umas mãos trêmulas, ásperas com as escamas da velhice, apertavam as suas.

– Meu filho! Meu filho! – gemia a voz do tio Rabosa, quem se arrastava até ele.

E antes que o pobre moço pudesse evita-lo, o paralítico buscou com a boca desdentada e afundada as mãos que tinha agarrado e as beijou, beijou inúmeras vezes, lavando-as com lágrimas.

Queimou toda a casa. E quando os pedreiros foram chamados para construir outra, os netos do tio Rabosa não os deixaram começar pela limpeza do terreno coberto de negros escombros. Antes tinham que fazer um trabalho mais urgente: derrubar a parede maldita. E, empunhando a picareta, eles deram os primeiros golpes.

1896

FIM

La pared

Siempre que los nietos del tío Rabosa se encontraban con los hijos de la viuda de Casporra en las sendas de la huerta o en las calles de Campanar, todo el vecindario comentaba el suceso. ¡Se habían mirado! . . . ¡Se insultaban con el gesto! . . . Aquello acabaría mal, y el día menos pensado el pueblo sufriría un nuevo disgusto.

El alcalde, con los vecinos más notables, predicaba paz a los mocetones de las dos familias enemigas, y allá iba el cura, un vejete de Dios, de una casa a otra, recomendando el olvido de las ofensas.

Treinta años que los odios de los Rabosas y Casporras traían alborotado a Campanar. Casi en las puertas de Valencia, en el risueño pueblecito que desde la orilla del río miraba a la ciudad con los redondos ventanales de su agudo campanario, repetían aquellos bárbaros, con un rencor africano, la historia de luchas y violencias de las grandes familias italianas en la Edad Media. Habían sido grandes amigos en otro tiempo; sus casas, aunque situadas en distinta calle, lindaban por los corrales, separados únicamente por una tapia baja. Una noche, por cuestiones de riego, un Casporra tendió en la huerta de un escopetazo a un hijo del tío Rabosa, y el hijo menor de éste, porque no se dijera que en la familia no quedaban hombres, consiguió, después de un mes de acecho, colocarle una bala entre las cejas al matador. Desde entonces las dos familias vivieron para exterminarse, pensando más en aprovechar los descuidos del vecino que el cultivo de las tierras. Escopetazos en medio de la calle; tiros que al anochecer relampagueaban desde el fondo de una acequia o tras los cañares o ribazos cuando el odiado enemigo regresaba del campo; alguna vez, un Rabosa o un Casporra, camino del cementerio con una onza de plomo dentro del pellejo, y la sed de venganza sin extinguirse, antes bien extremándose con las nuevas generaciones, pues parecía que en las dos casas los chiquitines salían ya del vientre de sus madres tendiendo las manos a la escopeta para matar a los vecinos.

Después de treinta años de lucha, en casa de los Casporras sólo quedaba una viuda con tres hijos mocetones que parecían tones de músculos. En la otra estaba el tío Rabosa, con sus ochenta años, inmóvil en un sillón de esparto, con las piernas muertas por la parálisis, como un arrugado ídolo de la venganza, ante el cual juraban sus dos nietos defender el prestigio de la familia.

Pero los tiempos eran otros. Ya no era posible ir a tiros, como sus padres, en plena plaza, a la salida de la misa mayor. La Guardia Civil no los perdía de vista; los vecinos los vigilaban, y bastaba que uno de ellos se detuviera algunos minutos en una senda o una esquina para verse al momento rodeado de gente que le aconsejaba la paz. Cansados de esta vigilancia, que degeneraba en persecución y se interponía entre ellos como infranqueable obstáculo, Casporras y Rabosas acabaron por no buscarse, y hasta se huían cuando la casualidad los ponía frente a frente.

Tal fue su deseo de aislarse y no verse, que les pareció baja la pared que separaba sus corrales. Las gallinas de unos y otros, escalando los montones de leña, fraternizaban en lo alto de las bardas; las mujeres de las dos casas cambiaban desde las ventanas gestos de desprecio. Aquello no podía resistirse; era como vivir en familia, y la viuda de Casporra hizo que sus hijos levantaran la pared una vara. Los vecinos se apresuraron a manifestar su desprecio con piedra y argamasa, y añadieron algunos palmos más a la pared. Y así, en esta muda y repetida manifestación de odio, la pared fue subiendo y subiendo. Ya no se veían las ventanas; poco después no se veían los tejados; las pobres aves de corral estremecíanse en la lúgubre sombra de aquel paredón que les ocultaba parte del cielo, y sus cacareos sonaban tristes y apagados a través de aquel muro, monumento del odio, que parecía amasado con los huesos y la sangre de las víctimas.

Así transcurrió el tiempo para las dos familias, sin agredirse como en otra época, pero sin aproximarse; inmóviles y cristalizadas en su odio.

Una tarde sonaron a rebato las campanas del pueblo. Ardía la casa del tío Rabosa. Los nietos estaban en la huerta; la mujer de uno de éstos, en el lavadero, y por las rendijas de puertas y ventanas salía un humo denso de paja quemada. Dentro, en aquel infierno que rugía buscando expansión, estaba el abuelo, el pobre tío Rabosa, inmóvil en su sillón. La nieta se mesaba los cabellos, acusándose como autora de todo por su descuido; la gente arremolinabas en la calle asustada por la fuerza del incendio. Algunos, más valientes, abrieron la puerta; pero fue para retroceder ante la bocanada de humo cargada de chispas que se esparció por la calle.

– ¡El abuelo! ¡El pobre abuelo! – gritaba la de los Rabosas, volviendo en vano la mirada en busca de un salvador.

Los asustados vecinos experimentaron el mismo asombro que si hubieran visto el campanario marchando hacia ellos. Tres mocetones entraban corriendo en la casa incendiada. Eran los Casporras. Se habían mirado cambiando un guiño de inteligencia, y sin más palabras se arrojaron como salamandras en el enorme brasero. La multitud los aplaudió al verlos reaparecer llevando en alto, como a un santo en sus andas, al tío Rabosa en su sillón de esparto. Abandonaron al viejo sin mirarle siquiera, y otra vez adentro.

– ¡No, no! – gritaba la gente.

Pero ellos sonreían, siguiendo adelante: Iban a salvar algo de los intereses de sus enemigos. Si los nietos del tío Rabosa estuvieran allí ni se habrían movido ellos de casa.

Pero sólo se trataba de un pobre viejo al que debían proteger, como hombres de corazón. Y la gente los veía tan pronto en la calle como dentro de la casa, buceando en el humo, sacudiéndose las chispas como inquietos demonios, arrojando muebles y sacos para volver a meterse entre las llamas.

Lanzó un grito la multitud al ver a los dos hermanos mayores sacando al menor en brazos. Un madero, al caer, le había roto una pierna.

– ¡Pronto, una silla!

La gente, en su precipitación, arrancó al viejo Rabosa de su sillón de esparto para sentar al herido.

El muchacho, con el pelo chamuscado y la cara ahumada, sonreía ocultando los agudos dolores que le hacían fruncir los labios. Sintió que unas manos trémulas, ásperas con las escamas de la vejez, oprimían las suyas.

– ¡Fill meu! ¡Fill meu! – gemía la voz del tío Rabosa, quien se arrastraba hacia él.

Y antes que el pobre muchacho pudiera evitarlo, el paralítico buscó con su boca desdentada y profundada las manos que tenía agarradas y las besó, las besó un sinnúmero de veces, bañándolas con lágrimas

Ardió toda la casa. Y cuando los albañiles fueron llamados para construir otra, los nietos del tío Rabosa no los dejaron comenzar por la limpia del terreno cubierto de negros escombros. Antes tenían que hacer un trabajo más urgente: derribar la pared maldita. Y, empuñando el pico, ellos dieron los primeros golpes.

1896

FIN

A condenada

Fazia quatorze meses que Rafael se encontrava na estreita cela. Tinha por mundo aquelas quatro paredes de um triste branco de osso, cujas gretas e descascaduras conhecia de memória; seu sol era uma alta janelinha, cruzada por ferros, e do solo de oitos passos, apenas era sua a metade, por culpa daquela cadeia escandalosa e barulhenta, cuja argola, incrustada em seu tornozelo, quase chegou a entranhar-se com sua carne.

Estava condenado à morte, e enquanto em Madri folheava pela última vez os papéis de seu processo, ele passava meses e meses ali enterrado em vida, apodrecendo como animado cadáver naquele ataúde de argamassa, desejando como um mal

momentâneo, que colocaria fim a males maiores, que chegasse logo a hora de lhe apertarem o pescoço, terminando tudo de uma vez.

O que mais o incomodava era a limpeza; aquele chão, varrido todos os dias e bem esfregado, de modo que a umidade, vazando pela esteira, pudesse entrar em seus ossos; aquelas paredes, nas quais nem uma partícula de poeira podia ficar. Até a companhia da sujeira foi tirada do prisioneiro. Solidão completa. Se os ratos entrassem lá, teria o consolo em repartir com eles a escassa comida e falar-lhes como bons companheiros; sim pelos cantos teria encontrado uma aranha, teria se divertido em domesticá-la.

Eles não queriam naquele túmulo outra vida além da sua. Um dia como recordava Rafael, um pardal apareceu no portão como um menino travesso. O boêmio da luz e do espaço piava como se expressasse a estranheza que produzia ver lá embaixo aquele pobre ser amarelado e magro, tremendo de frio no meio do verão, com alguns lenços atado nas têmporas e um trapo de cobertor apertado em volta dos rins. Devia ter lhe assustado aquele rosto angustiado e pálido, com uma brancura de papel mastigado; lhe causou medo a vestimenta de pele vermelha estranha, e fugiu, sacudindo as penas como se quisesse se libertar do vapor do enterro e da lã podre que exalava a grade.

O único rumor de vida era o de outros presidiários que caminharam pelo pátio. Aqueles, pelo menos, viam o céu livre acima de suas cabeças, eles não engoliam o ar através de uma brecha; suas pernas estavam livres e não lhes faltavam alguém com quem conversar. Até aí dentro tinha infortúnio suas degradações. O eterno descontentamento humano foi adivinhado por Rafael. Ele invejava aqueles do pátio, considerando sua situação como uma das mais apetitosas; os prisioneiros invejavam os de fora, os que gozavam de liberdade; e aqueles que naquelas horas em que andavam pelas ruas, talvez não se considerassem felizes com suas sortes, ambicionando quem sabe quantas coisas! ... A liberdade é tão boa! ... Eles mereciam estar presos.

Ele estava na última etapa da desgraça. Ele tentou escapar perfurando o chão em um acesso de desespero, e a vigilância pesava sobre ele incessantemente e ameaçadora. Se ele cantava, eles o silenciavam. Queria se divertir rezando com monótono cantarolar as orações que sua mãe lhe ensinou e que só lembrava em pedaços, e o fizeram calar. Ele estava tentando fingir que era louco? Vamos ver, muito silêncio. Eles o queriam manter todo o corpo e espírito saudáveis para que o carrasco não operasse na carne estragada.

Louco! Ele não queria ser; mas o confinamento, a imobilidade e aquele pequeno e ruim barracão acabavam com ele. Tinha alucinações. Algumas noites quando fechava os olhos incomodados pela luz regulatória, a que em quatorze meses ele não tinha conseguido se acostumar, ele foi atormentado pela ideia bizarra de que durante o sono seus inimigos, aqueles que queriam matá-lo e que ele não conhecia, tinham revirado seu estômago; por isso o atormentava com espetadas cruéis.

De dia pensava sempre em seu passado, mas com a memória tão extraviada, que acreditava repassar a história de outro.

Relembrava sua volta ao povoado natal, depois da primeira vez que esteve na prisão por certas lesões. Seu nome ressoava por todo o distrito, a concorrência da taverna da praça admirava-o com entusiasmo.

"Que rude Rafael é!" A melhor garota da cidade decidiu ser sua esposa, mais por medo e respeito do que por amor; os da Câmara Municipal o lisonjearam, dando-lhe uma espingarda como guarda rural, estimulando sua brutalidade a ser usada nas eleições; reinava sem obstáculos ao longo do prazo; tinha os outros, um bando que enfrentava, até que, cansados, refugiaram-se num certo homem corajoso que acabara de chegar do presídio, e o colocaram na frente de Rafael.

Cristo! A honra profissional estava em perigo: você tinha que molhar as mãos daquele indivíduo que lhe roubava o pão. E como consequência inevitável, veio a espera por espreita, a espingarda precisa e acabando com ele com a coronha para que ele não gritasse ou chutasse mais.

Enfim: coisas de homem! E, finalmente, a prisão, onde ele encontrou companheiros; o julgamento, no qual todos que anteriormente o temiam vingaram seus medos que passaram declarando contra ele: a terrível sentença e aqueles malditos quatorze meses à espera da chegada da corte de Madrid a morte, pelo tempo que se demorava, sem dúvida, vinha de carroça.

Não faltava coragem a ele. Pensava em Juan Portela, e no belo Francisco Esteban, em todos aqueles cavalheiros valentes cujas façanhas, contadas em romance, sempre ouvira com entusiasmo e se reconhecia com tanta coragem quanto eles por enfrente o último transe.

Mas algumas noites ele pulava da cama como se tivesse sido disparado por uma oculta mola, fazendo que sua corrente tocasse um barulho triste. Ele gritou como uma criança, e ao mesmo tempo ele se arrependia, querendo inutilmente abafar seus gemidos. Era outro que estava gritando por dentro dele; outro que ele não conhecia até

então, que estava com medo e choramingava, não acalmando-se até que bebeu meia dúzia de xícaras daquela inflamada infusão de alfarroba e figos que na prisão chamavam de café.

Do antigo Rafael, que desejava que a morte chegasse logo, não havia mais nada além de um envoltório. O novo homem formado dentro daquela sepultura pensava com terror que já se passaram quatorze meses, e o fim estava necessariamente próximo. De boa vontade se conformaria em passar mais quatorze meses naquela miséria.

Ele era desconfiado; pressentia que o infortúnio se aproximava; a via em todos os lugares: nas caras curiosas espiando pela janela da porta; no padre da prisão, que agora entrava todas as tardes, como se esta cela infecciosa fosse o melhor lugar para um homem conversar e fumar um cigarro. Maldoso, maldoso!

As perguntas não podiam ser mais inquietantes. Se era um bom cristão? Sim, padre. Respeitava aos sacerdotes, nunca lhes havia tratado com desrespeito, e da família não havia o que dizer, todos os seus haviam ido ao monte defender o rei legítimo, porquê assim ordenou o pároco do povoado. E para afirmar seus cristianismos, tiravam de entre os farrapos do peito sujos maços de escapulários e medalhas.

Mais tarde, o padre falou com ele sobre Jesus, que, sendo o Filho de Deus, se viu em uma situação semelhante à sua, e essa comparação entusiasmava o pobre diabo. Quanta honra!... Mas, embora lisonjeado com tal semelhança, ele gostaria que se concretizasse o mais tarde possível.

Chegou o dia em que a terrível notícia explodiu sobre ele como um trovão. Que o caso de Madrid havia terminado. A morte estava chegando, mas em grande velocidade, por telégrafo.

Quando um funcionário disse a ele que sua esposa, com a menina que havia nascido enquanto ele era prisioneiro, rondava a cadeia pedindo para vê-lo, ele não tinha mais dúvidas. Quando essa mulher saiu da cidade, era porquê aquela a coisa já estava no topo.

Eles o fizeram pensar no indulto, e ele se agarrou furiosamente a esta última esperança de todos os desgraçados. Outros não o alcançaram? Por que não ele? Também nada custava para aquela boa senhora madrilena lhe salvar a vida: tratava-se de retirar a sentença.

E a todos os agentes funerários que o visitaram por curiosidade ou por obrigação: advogados, padres e jornalistas, ele lhes perguntava, tremendo e suplicando, como se eles poderiam o salvar:

–O que vocês acham disso? Irão retirar a sentença?

No dia seguinte, eles o levariam para sua aldeia, amarrado e vigiado, como uma vaca valente que vai para o matadouro. O carrasco já estava lá com seu equipamento. E esperando o momento na saída para vê-lo, uma mulher, uma jovem morena, com lábios grossos e sobrancelhas unidas, que, ao mover sua saia cheia de babados, exalava um pungente cheiro de celeiro, passou horas na porta da prisão.

Estava meio surpreso de estar lá; em seu olhar bobo se via mais estupefação que dor; e só ao notar a criatura agarrada ao seu peito enorme ele derramou algumas lágrimas.

– Senhor! Que vergonha para a família! Ela já sabia que aquele homem acabaria assim! Quem dera que a menina não tivesse nascido!

O padre da prisão tentava consolá-la. Resignação. Ainda poderia encontrar depois da viúva, um homem que a faria mais feliz. Isso parecia animá-la e até chegou a falar com seu primeiro namorado, um bom menino, que se retirou por medo de Rafael, e agora ele se aproximava dela na aldeia e nos campos, como se quisesse dizer algo a ela.

– Não! Homens não faltam – dizia tranquilamente com uma tentativa de sorriso. Mas sou muito cristã, e se me deito com outro homem, quero que seja como Deus manda.

E ao notar o olhar de assombro do padre e dos empregados que estavam na porta, voltou à realidade, recompondo seu difícil choro.

Ao anoitecer chegou a notícia. Sim que havia um jeito. Aquela senhora que Rafael imaginava lá em Madri com todos os esplendores e adornos do Pai Eterno tem nos altares, vencida por telegramas e súplicas, prolongava a vida do sentenciado.

O indulto produziu no cárcere um estrépito de mil demônios, como se cada um dos presos houvesse recebido a ordem de liberdade.

– Mulher, alegre-se – dizia o padre atrás das grades à mulher do indultado. – Não matarão o seu marido, não será viúva.

A moça permaneceu em silêncio, como se lutasse com ideias que se desenvolviam em seu cérebro com torpe lentidão.

Certo – disse tranquilamente por fim. E quando sairá?

– Sair? Está louca? Nunca. Já pode se dar por satisfeito por salvar-lhe a vida. Irá para a África, e como é jovem e forte, ainda pode ser que viva uns vinte anos.

Pela primeira vez a mulher chorou com toda a sua alma, mas não era pranto de tristeza e sim de desespero, de raiva.

–Vamos mulher – dizia o padre irritado. – Isso é tentar a Deus. Salvaram-lhe a vida, você entende? Já não está condenado a morte... E ainda se queixa?

A moça interrompeu seu pranto. Seus olhos brilharam com expressão de ódio.

–Bom, que não o matem, me alegro. Ele se salva, mas e eu? Que será de mim?

E depois de longa pausa, acrescentou entre gemidos, que faziam estremecer sua carne morena, ardorosa e de brutal perfume:

– Aqui, a condenada sou eu.

FIM

La condenada

Catorce meses llevaba Rafael en la estrecha celda. Tenía por mundo aquellas cuatro paredes de un triste blanco de hueso, cuyas grietas y desconchaduras se sabía de memoria; su sol era el alto ventanillo, cruzado por hierros; y del suelo de ocho pasos, apenas si era suya la mitad, por culpa de aquella cadena escandalosa y chillona, cuya argolla, incrustándose en el tobillo, había llegado casi a amalgamarse con su carne.

Estaba condenado a muerte, y mientras en Madrid hojeaban por última vez los papelotes de su proceso, él se pasaba allí meses y meses enterrado en vida, pudriéndose como animado cadáver en aquel ataúd de argamasa, deseando como un mal momentáneo, que pondría fin a otros mayores, que llegase pronto la hora en que le apretaran el cuello, terminando todo de una vez.

Lo que más le molestaba era la limpieza; aquel suelo, barrido todos los días y bien fregado, para que la humedad, filtrándose a través del petate, se le metiera en los huesos; aquellas paredes, en las que no se dejaba parar ni una mota de polvo. Hasta la compañía de la suciedad le quitaban al preso. Soledad completa. Si allí entrasen ratas, tendría el consuelo de partir con ellas la escasa comida y hablarles como buenas compañeras; si en los rincones hubiera encontrado una araña, se habría entretenido dome sticándola.

No querían en aquella sepultura otra vida que la suya. Un día, ¡cómo lo recordaba Rafael!, un gorrión asomó a la reja cual chiquillo travieso. El bohemio de la luz y del espacio piaba como expresando la extrañeza que le producía ver allá abajo aquel pobre ser amarillento y flaco, estremeciéndose de frío en pleno verano, con unos cuantos pañuelos anudados a las sienes y un harapo de manta ceñido a los riñones.

Debió de asustarle aquella cara angustiada y pálida, con una blancura de papel mascado; le causó miedo la extraña vestidura de piel roja, y huyó, sacudiendo sus plumas como para librarse del vaho de sepultura y lana podrida que exhalaba la reja.

El único rumor de la vida era el de los compañeros de cárcel que paseaban por el patio. Aquellos, al menos, veían cielo libre sobre sus cabezas, no tragaban el aire a través de una aspillera; tenían las piernas libres y no les faltaba con quien hablar. Hasta allí dentro tenía la desgracia sus gradaciones. El eterno descontento humano era adivinado por Rafael. Envidiaba él a los del patio, considerando su situación como una de las más apetecibles; los presos envidiaban a los de fuera, a los que gozaban libertad; y los que a aquellas horas transitaban por las calles, tal vez no se considerasen contentos con su suerte, ambicionando ¡quién sabe cuántas cosas!... ¡Tan buena que es la libertad!... Merecían estar presos.

Se hallaba en el último escalón de la desgracia. Había intentado fugarse perforando el suelo en un arranque de desesperación, y la vigilancia pesaba sobre él incesante y amenazadora. Si cantaba, le imponían silencio. Quiso divertirse rezando con monótono canturreo las oraciones que le enseñó su madre y que sólo recordaba a trozos, y le hicieron callar. ¿Es que intentaba fingirse loco? A ver, mucho silencio. Le querían guardar entero sano de cuerpo y espíritu para que el verdugo no operase en carne averiada.

¡Loco! No quería serlo; pero el encierro, la inmovilidad y aquel rancho escaso y malo acababan con él. Tenía alucinaciones; algunas noches, cuando cerraba los ojos, molesto por la luz reglamentaria, a la que en catorce meses no había podido acostumbrarse, le atormentaba la estafalaria idea de que durante el sueño sus enemigos, aquellos que querían matarle y a los que no conocía, le habían vuelto el estómago al revés; por esto le atormentaba con crueles pinchazos.

De día pensaba siempre en su pasado; pero con memoria tan extraviada, que creía repasar la historia de otro.

Recordaba su regreso al pueblecillo natal, después de su primera campaña carcelaria por ciertas lesiones; su renombre en todo el distrito, la concurrencia de la taberna de la plaza admirándole con entusiasmo:

“¡Qué bruto es Rafael!” La mejor chica del pueblo se decidía a ser su mujer, más por miedo y respeto que por cariño; los del Ayuntamiento le halagaban, dándole escopeta de guarda rural, espoleando su brutalidad para que la emplease en las elecciones; reinaba sin obstáculos en todo el término; tenía a los otros, los del bando

caído en un puño, hasta que, cansados éstos, se ampararon de cierto valentón que acababa de llegar también de presidio, y lo colocaron frente a Rafael.

¡Cristo! El honor profesional estaba en peligro: había que mojar la oreja a aquel individuo que le quitaba el pan. Y como consecuencia inevitable, vino la espera al acecho, el escopetazo certero y el rematarlo con la culata para que no chillase ni patalease más.

En fin: ¡cosas de hombres! Y como final, la cárcel, donde encontró antiguos compañeros; el juicio, en el cual todos los que antes le temían se vengaron de los miedos que habían pasado declarando contra él: la terrible sentencia y aquellos malditos catorce meses aguardando que llegase de Madrid la muerte que, por lo que se hacía esperar, sin duda, venía en carreta.

No le faltaba valor. Pensaba en Juan Portela, en el guapo Francis co Esteban, en todos aquellos esforzados paladines cuyas hazañas, relatadas en romance, había escuchado siempre con entusiasmo, y se reconocía con tanto redañó como ellos para afrontar el último trance.

Pero algunas noches saltaba del petate como disparado por oculto muelle, haciendo sonar su cadena con triste repiqueteo. Gritaba como un niño, y al mismo tiempo se arrepentía, queriendo ahogar inútilmente sus gemidos. Era otro el que gritaba dentro de él; otro al que hasta entonces no había conocido, que tenía miedo y lloriqueaba, no calmándose hasta que bebía media docena de tazas de aquel brebaje ardiente de algarrobas e higos que en la cárcel llamaban café.

Del Rafael antiguo que deseaba la muerte para acabar pronto no quedaba más que la envoltura. El nuevo formado dentro de aquella sepultura, pensaba con terror que ya iban transcurridos catorce meses, y forzosamente estaba próximo el fin. De buena gana se conformaría a pasar otros catorce en aquella miseria.

Era receloso; presentía que la desgracia se acercaba; la veía en todas partes: en las caras curiosas que asomaban al ventanillo de la puerta; en el cura de la cárcel, que ahora entraba todas las tardes, como si aquella celda infecta fuera el lugar mejor para hablar con un hombre y fumar un pitillo. ¡Malo, malo!

Las preguntas no podían ser más inquietantes. ¿Que si era buen cristiano? Sí, padre. Respetaba a los curas, nunca los había faltado en tanto así; y de la familia no había qué decir; todos los suyos habían ido al monte a defender al rey legítimo, porque así lo mando el párroco del pueblo. Y para afirmar sus cristianismos, sacaba de entre los guñapos del pecho un mazo mugriento de escapularios y medallas.

Después, el cura le hablaba de Jesús, que, con ser Hijo de Dios, se había visto en situación semejante a la suya, y esta comparación entusiasmaba al pobre diablo. ¡Cuánto honor!... Pero, aunque halagado por tal semejanza, deseaba que se realizase lo más tarde posible.

Llegó el día en que estalló sobre él como un trueno la terrible noticia. Lo de Madrid había terminado. Llegaba la muerte, pero a gran velocidad, por el telégrafo.

Al decirle un empleado que su mujer, con la niña que había nacido estando él preso, rondaba la cárcel pidiendo verle, no dudó ya. Cuando aquélla dejaba el pueblo, es que la cosa estaba encima.

Le hicieron pensar en el indulto, y se agarró con furia a esta última esperanza de todos los desgraciados. ¿No lo alcanzaban otros? ¿Por qué no él? Además, nada le costaba a aquella buena señora de Madrid librarle la vida: era asunto de echar una fórmica.

Y a todos los enterradores oficiales que por curiosidad o por deber lo visitaban: abogados, curas y periodistas, les preguntaba, tembloroso y suplicante, como si ellos pudieran salvarle:

– ¿Qué les parece? ¿Echará la fórmica?

Al día siguiente lo llevarían a su pueblo, atado y custodiado, como una res brava que va al matadero. Ya estaba allá el verdugo con sus trastos. Y aguardando el momento de salida para verlo, se pasaba las horas a la puerta de la cárcel la mujer, una mocetona morena, de labios gruesos y cejas unidas, que, al mover su hueca faldamenta de zagalejos superpuestos, esparcía un punzante olor de establo.

Estaba como asombrada de estar allí; en su mirada boba leíase más estupefacción que dolor; y únicamente al fijarse en la criatura agarrada a su enorme pecho derramaba algunas lágrimas.

– ¡Señor! ¡Qué vergüenza para la familia! ¡Ya sabía ella que aquel hombre terminaría así! ¡Ojalá no hubiese nacido la niña!

El cura de la cárcel intentaba consolarla. Resignación. Aún podía encontrar, después de viuda, un hombre que la hiciese más feliz. Esto parecía enardecerla, y hasta llegó a hablar a su primer novio, un buen chico, que se retiró por miedo a Rafael, y que ahora se acercaba a ella en el pueblo y en los campos, como si quisiera decirle algo.

–No; hombres no faltan –decía tranquilamente con un conato de sonrisa–. Pero soy muy cristiana, y si cojo otro hombre, quiero que sea como Dios manda.

Y al notar la mirada de asombro del cura y de los empleados de la puerta, volvió a la realidad, reanudando su difícil lloro.

Al anochecer llegó la noticia. Sí que había fórmica. Aquella señora que Rafael se imaginaba allá en Madrid con todos los esplendores y adornos que el Padre Eterno tiene en los altares, vencida por telegramas y súplicas, prolongaba la vida del sentenciado.

El indulto produjo en la cárcel un estrépito de mil demonios, como si cada uno de los presos hubiese recibido la orden de libertad.

-Alégrate, mujer -decía en el rastrillo el cura a la mujer del indultado-. Ya no matan a tu marido, no serás viuda.

La muchacha permaneció silenciosa, como si luchara con ideas que se desarrollaban en su cerebro con torpe lentitud.

-Bueno -dijo al fin tranquilamente-. ¿Y cuándo saldrá?

- ¡Salir!... ¿Estás loca? Nunca. Ya puede darse por satisfecho con salvar la vida. Irá a África, y como es joven y fuerte, aún puede ser que viva veinte años.

Por primera vez lloró la mujer con toda su alma, pero su llanto no era de tristeza; era de desesperación, de rabia.

-Vamos, mujer -decía el cura, irritado-. Eso es tentar a Dios. Le han salvado la vida, ¿lo entiendes? Ya no está condenado a muerte... ¿Y aún te quejas?

Cortó su llanto la mocetona. Sus ojos brillaron con expresión de odio

-Bueno; que no lo maten...; me alegro. Él se salva; pero yo, ¿qué?...

Y, tras larga pausa, añadió entre gemidos, que estremecían su carne morena, ardorosa y de brutal perfume;

-Aquí, la condenada soy yo.

FIN

REFERÊNCIAS

IBAÑEZ, Vicente Blasco. “La condenada”, 1903. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000041.pdf>. Acesso em: 17 set. 2020

_____. “La pared”, 1896. Disponível em: Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000043.pdf> . Acesso em: 15 ago. 2020.

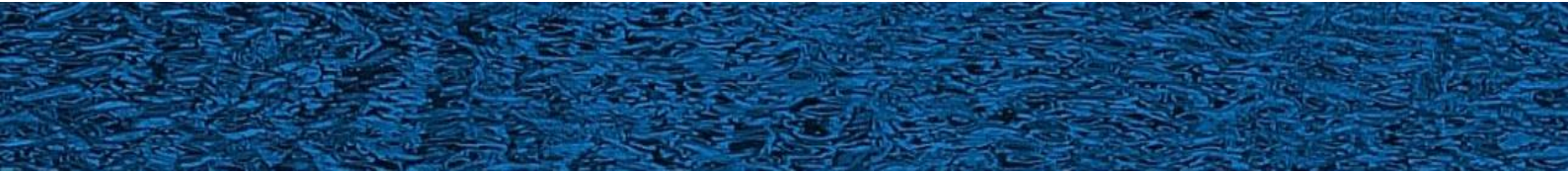
QORPUS

VOLUME 10 NÚMERO 3

NOV 2020

ISSN 2237-0617

RESENHAS



LOPES, Rodrigo Garcia. *O enigma das ondas*. São Paulo: Iluminuras, 2020, 152 p.

Aurora Bernardini¹
Universidade de São Paulo



Fonte: Divulgação

Conheço Rodrigo Garcia Lopes desde *O Trovador* de 2014, romance policial cativante e surpreendente (tratava, entre outras, da “colonização” de Londrina e implicava... a corte britânica!). Acho que foi por isso que, sem reler seu e-mail e pensando em *O Trovador*, achei que este *O enigma das ondas*, que ele me enviou, seria um romance. Mas era uma coletânea de poemas. Num romance – à parte a estilização que é condição *sine qua non* de qualquer obra literária – o que importa é a trama. Mas, numa coletânea de poemas como essa, o que seria?

Comecei apreciando o léxico, a palavra precisa, e o andamento variado, conforme o ritmo que cada poema exigia. Depois, as estruturas mais complexas, como a tritina, a sestina, a canzone provençal, a cantiga, o epigrama, o soneto, denotando a técnica consumada e a sutil ferinidade do poeta, até que, chegada ao meio da coletânea e

¹ Escritora, pintora, tradutora. Possui doutorado em Letras (USP) e é professora titular da Universidade de São Paulo (USP). Departamento de Letras Orientais (DLO), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade São Paulo (USP). E-mail: bernaur2@yahoo.com.br.

lendo *Selvageria* em batida de balada, percebi que a forma, para esse poeta, podia ser um meio de ajuste e de feroz ironia:

Selvageria

No fim o desembargador era o chefão de uma milícia assassina
E o incêndio na favela celebrado com uzis e buzinas.

Mais cadáveres encontrados na lama da barragem
E o coronel torturador ganha mais uma homenagem.

Dois mil campos de futebol de floresta devastada por dia na Amazônia
Uma multidão de jovens negros chacinados sem cerimônia.

O apresentador de TV integra um grupo neofascista
E o chanceler acredita que a Terra Plana exista.

Uma horda de boçais pedindo sangue, destilando ódio,
Freddy Krueger, Chucky e A Coisa disputando o pódio.

O ministro do Supremo mantém escravos em suas fazendas
E o dono do grande jornal diz que a Verdade é uma lenda.

A quadrilha de empresários comemora em Paris os seus malfeitos
E o general que diz que direitos humanos são para humanos direitos.

O pastor famoso que estupra garotinhas toda sexta-feira
E a ministra que sequestra índios e vê o Demônio na goiabeira.

O chefe da Casa Civil metido com cárcere privado e necrofilia
O grande herói nacional era um agente da CIA.

O bispo com malas cheias de dinheiro no heliporto do templo
E o deputado assassino de gays saudado como exemplo.

Um filósofo ex-astrólogo porrinha tido como gênio, um chucro,
E o Empresário do Ano vibra com mais uma tragédia: o que vier é lucro.

Uma gangue de canalhas, ignorantes e psicopatas no poder
E a juíza cínica sorri pro inocente que ela acaba de foder.

Legiões de zumbis e desempregados pelas esquinas e parques
No presídio superlotado rolam cabeças em mais um massacre.

Seis bilionários detém a mesma riqueza de 100 milhões de pessoas
E o silêncio apavorante que nas ruas da noite ressoa.

Miseráveis em lixões em cenas de puro desespero
O governador genocida que abate pobres de helicóptero.
Um presidente que toca fogo no circo e exalta a tortura
E a surpresa e o nojo de um povo com sua própria criatura.

Seria um filme de horror, puta que pariu,
Não fosse só o Brasil.

E não só.

Fulminada, nesse ponto, por esse retrato cada vez mais terrivelmente fiel de nosso pobre Brasil de hoje, li e reli, com toda a atenção, os poemas de Rodrigo e, para minha grande surpresa, descobri em seu conjunto, uma trama que os configura e – para mim – os sustenta. Não é que eles se formam, se desenvolvem, se armam, explodem e se aplacam como uma grande onda?

Na sua fase ascendente as palavras, a língua, os sons mais diversos (inclusive o do caminhão do lixo: Maslov?) ondulam e se abrem na marola da realidade e a natureza passa a se interpor (“Eu canto na pausa dos pássaros” – diz a primeira tritina). Aí começam a formar-se os *eus*: **Breve história da solidão, Os 15 minutos de Andy Warhol, Paradoxo de Maximus...** Pound e os trapaceiros abrem as epígrafes que precedem os epigramas ou *short cuts* (o leitor não se preocupe, os termos técnicos são explicados no fim do livro – edição da *Iluminuras*): há as **Rimas pobres** e os lugares comuns, a musa e os poetas que abusam, Paul Valery e **Le son et le sens** e ... continuamos subindo. Mas, de repente, o que é isso?

Revelação permanente

O poema é sempre

de esquerda.

Puxem pela memória.

Não só nasce como sempre

retorna

à margem esquerda da história.

A vaga começa a espumar e a se eriçar na

Janela Indiscreta

*Em algum lugar perto deste hotel
alguém desafia uma Aquarela Brasileira no saxofone.
Longe, a espinha das serras azuis.
Um avião decola de São José dos Pinhais
rumo a Londres ou Londrina,
cruza o céu cinza da cidade grande.
Velha araucária espremida
entre prédios espelhados.
Na TV, mais uma delação premiada.
Pessoas trabalhando ou nos celulares
em cada uma dessas janelas, abelhas.
Luzes se acendem, luzes se apagam.
A tarde cai fria e depressa.
Triste carne, triste Curitiba.*

E, aí vem a

Delação premiada

*Aqueles que falam, não sabem.
Aqueles que sabem, não falam.
Mas aqueles que calam: não sabem?
E aqueles que falam, quem sabe?
— Ele sabia de tudo.
— E ficou mudo?
— Entregou todo mundo.
Aqueles que falam, falam por falar?
E se aqueles que se calam
falam menos do que deviam?
E se aqueles que julgam
mentem mais do que sabem?
Todos falam, eu sei, ninguém ouve,
você sabe, eles sabem
muito bem o que calam
ou não falam disso também.
Enfim, nunca se falou tanto.
Nunca se calou tanto, porém.
Para toda maioria silenciosa
há uma minoria tagarela.
Falar é poder. Mas, e calar?
Aqueles que falam
sabem muito bem
pois eles sempre calam alguém
enquanto falam.*

Estamos nos aproximando da crista da grande onda e ali está, com o vírus de agora,

Pandora

*Pânico, pandemia, pandemônio:
é o inimigo invisível, é o novo demônio,
é a boca coberta por um pedaço de pano,
é o humano reaprendendo a ser humano.
É uma carreta de caixões pelas ruas de Turim,
é o translúcido azul do céu de Pequim.
É o papa rezando na São Pedro deserta,
são as águas transparentes dos canais de Veneza.
Parece que faz tanto tempo que tudo aconteceu,
presos no labirinto com Minotauro e Teseu.
Legiões de desempregados em Teerã, São Paulo, Paris.
As calçadas de Guayaquil estão cheias de cadáveres.
Estão pregando tapumes nas fachadas.
Todas as fronteiras foram fechadas.
Os médicos e cozeiros estão exaustos.
Os jornais nem noticiam mais o holocausto.
São pilhas de corpos-números cobertos por um véu,
São poemas que jamais sairão do papel.
Os confinados batem panelas, invocam os magos,
pumas invadem as avenidas de Santiago.
É uma vida pulsando entre a pedra e a espada,
é o prenúncio de uma economia global robotizada.
São velórios e shoppings vazios, praias desertas,
é o começo de um renascimento, é o fim de uma era.
É o silêncio ensurdecido e o medo de morrer,
é o tempo pra ler toda a obra de Shakespeare,
é a chance de ser o maior experimento
de controle social de todos os tempos.
É um exército branco higienizando as cidades,
é um planeta em quarentena por toda a eternidade.
É um homem que saiu do isolamento e nunca mais foi visto,
são fanáticos gritando O Vírus é o Anticristo.
São anjos em polvorosa sobre os céus de Berlim,
são amantes aprendendo a amar enfim.
Já ninguém ouve o que os agonizantes urram,
os metrô voltaram hoje a circular em Wuhan.
É solidão compulsória, é um estado de sítio,
são coiotes vagando livres por San Francisco,
É uma flor desabrochando durante a tempestade
(pois quando tudo acabar talvez seja tarde).
É a solidão futurista da Times Square,
é o suicida alcançando um revólver.
São navios de cruzeiro proibidos de atracar,*

*são hospitais abarrotados em Milão, Rio, Dacar.
Pássaros continuam voando, geleiras caindo,
há um pôr do sol distante, solitário e lindo.
É viver entre as paredes dos parênteses
em reticências que se alongam como meses.
É o mundo inteiro em stand-by,
é o corpo lutando por ar.*

Depois da explosão de *Selvageria* ou do “Retrato do Brasil de Agora” (*Seria um filme de horror, puta que pariu,/Não fosse só o Brasil*) começa a vertente de descida. Os poemas vão se sucedendo, e voltam, aos poucos, à natureza

Via Láctea

*Noite de março insular.
Úmidas rajadas
de luz.
Os vultos dos barcos
brancos oscilam:
pequeno arquipélago.
Velho vento sul
atrasa
o relógio da igreja
e alguém pensa
enquanto pesca
no mistério que há
no silêncio.
Pedaços de reboco da lua
Despencam e ressoam no oceano.
Os cães nativos sonham
sob canoas emborcadas, lembram
a lenta avalanche

do crepúsculo.*

*Lagoas nas dunas agora:
são olhos acesos.
O coração, um bairro
quieto.
As ondas aqui
se quebram ao revés,
severas, tranquilas,
e entre elas três ilhas escuras
sob o sambaqui de estrelas.*

Aos poucos, também, as estações se sucedem, quase em haiku,

Fábula de outono

*Uma tarde um tigre
caçou o sol de outono;
Ele coube em sua pata
mas o deixou fugir.
O sol raiou bem cedo
pelo bosque de cedros.
Deixou o tigre
raiado também.*

quase em traços pictóricos, como em

Ground Swell, de Edward Hopper (1939)

*Dia brilhante. Setembro.
Tudo é branco
ou azul.
A brisa marinha retesa
a vela do barco branco
onde
4 ou 5 jovens (um
chapéu ou cabeça
se insinua atrás da moça
de braços)*

*Os bustos bronzeados
dos 3 marinheiros imitam
a madeira do mastro
Acima, nuvens
cirros
parecem escovadas pelo vento
do verão de 39
repetem padrões*

*da cena abaixo:
Todos estão absortos
na boia de sino
(verde escura,
pesada, com
sargaços)
ondulando nas cavas,
na telha azul do mar
de Hopper.
Hipnotizados,
enquanto escutam
sem dizer palavra
o sino da boia
sua música insistente
ou talvez pressintam
a tormenta que se arma
(fora da tela)
do outro lado do mar*

Já mais lentamente os poemas vão se aproximando do extraterrestre

Rumo às estrelas

*eles dançam na imensidão
olham-se nos olhos
os dois presos apenas
pelo cordão umbilical
do traje espacial
eles sabem
não tem mais certezas
já não esperam ninguém
muito longe agora
muito longe
da minúscula bola de gude azul*

*planetas dançam
por toda parte
em sua aparente*

*imobilidade
sem gravidade
longe muito longe da Terra
as palavras que eles trocam
boiam também no espaço
ou quedam presa*

*na redoma da roupa
mas não se tornam opacas
fragmentos delas ocupam
o espaço
corpos celestes
“desejar é cair das estrelas”
“filho, deixe-me ir”
eles flutuam
não lutam mais
apenas flutuam
o próprio conceito de lar
se perde no éter
“ninguém responde mais aos nossos sinais”
não sabem para onde vão
rumo às estrelas
eles flutuam
num outro tempo
sob a luz azul
que emana deles mesmos
o filho então solta o pai
eles sabem
a viagem mais para fora*

*é a viagem mais para dentro ele sabem
para ser capaz de se encontrar
antes é preciso saber
ao redor
e por toda parte
aonde os olhos conseguem penetrar
paz infinita*

*.
. .
. .
. .*

Escuridão e silêncio

Até, finalmente, retornarem, por outros ciclos-planetários, ao eterno, em

O enigma das ondas

*Que língua falam as ondas?
Talvez, no fundo, nos sondem.*

*As ondas falam das ondas
Em seu efêmero quando.
Espiralando sob a luz do meio-dia
de outono, nesse oscilante oceano,
São legionários romanos, exaustos e pálidos,
lutando contra exércitos de areia.
Hóspedes do vento, monumentos momentâneos,
filhas do imenso mar que é mãe de todo ser.
Mar que é tempo, mais antigo que o tempo
Mar que é a eternidade em movimento.
Que diz a onda ciano no instante
de ser brilho de vidro estilhaçante,
ferindo ferozes os rochedos, virando
recifes de sangue, flores de medo?
Ou quando rolam redondas
no cinema a céu aberto do agora,
misturando, em seus sorrisos de Gioconda,
maresia e sal, silêncio e memória.
Falam de sonhos, impérios, naufrágios,
Distâncias, desterros, destinos, do vento,
Falam em frases frágeis cujos sentidos
se desfazem no litoral do pensamento.
Oceano, mare nostrum, desde quando?
Desde que os primeiros olhos
Ouviram seu louco esperanto
de algas, restolhos, espantos.
Pergunte a esses homens que estudam
o suave suel, seu entresseio, as marés,
que olham para o mar como a uma mulher
e atendem pelo nome de Odisseu.
Porque se repetem, sempre se repetem,
bêbadas de formas, ideias, de lucidez.
Porque estão em toda parte, como da primeira vez,
pedindo a nossos olhos que infinitem.
Que língua falam as ondas
Quando estalam nas cristas
Ou correm sobre si mesmas
Como um zíper de água branca?
Que idioma estão espumando,
em que dialeto, gíria, grafitti,
Dublando tanta brancura,
Abrindo mão dos intérpretes?
Que segredos escondem as ondas
quando me acordam de noite
do sonho onde não estive
como num filme de detetive?
Que língua rugem as ondas
quando estão se quebrando?*

*Que fábulas, histórias e lendas
Carregam em tantos estrondos?
Ou enquanto chiam, sob a chuva,
Ou mesmo quando parecem
Salvas de canhões anunciando
Um Waterloo invisível?
Uma a uma na praia se aconchegam
Como os versos de um poema cênico.
Linha a linha, como aplausos, chegam
Num misto de ternura e pânico.
(Quebram porque estamos mudos.
Quebram porque quando despencam
é como se os sons dos sentidos*

*nascessem no mundo).
Que dizem esses vocalizes fugazes
vocábulos de sal e maresia
em sua luminosa baba noturna,
em sua esteira matutina?
O que conversam com as nuvens
quando, em calmaria, as copiam,
ou com os surfistas que as toureiam
em manobras que chapam e opiam?
O que murmuram aos botos, gaivotas,
quando triscam suas paredes verdes,
espalhando seu spray ao vento,
um segundo antes de morrerem?
Sei que as ondas nos escutam (falando,
sozinhos nas praias, cegos a seus acenos)
há milhares e milhares de anos
com uma paciência que não temos.
Sei que sob a lua, exaustas, confessam,
quando recuam, mudas, em poças,
e cumprem sua líquida promessa:
A língua que falam é a nossa.*

ele sabem
para ser capaz de se encontrar
antes é preciso saber
ao redor
e por toda parte
aonde os olhos conseguem penetrar
paz infinita

.
.
.
.

Escuridão e

se perder

ele sabem
para ser capaz de se encontrar
antes é preciso saber
se perder

ele sabem
para ser capaz de se encontrar
antes é preciso saber
se perder

Até finalmente retornarem, por outros ciclos-planetários, em **O enigma das ondas**, ao eterno.

...

*Sei que as ondas nos escutam (falando,
sozinhos nas praias, cegos a seus acenos)
há milhares e milhares de anos
com uma paciência que não temos.
Sei que sob a lua, exaustas, confessam,
quando recuam, mudas, em poças,
e cumprem sua líquida promessa:
A língua que falam é a nossa.*

QORPUS

VOLUME 10 NÚMERO 3

NOV 2020

ISSN 2237-0617

ENTREVISTAS



Dave Oliphant, traductor de poesía chilena & mucho +: *hallazgo y traducción en una entrevista*

Mary Anne Warken S. Sobottka¹
Universidad Federal de Santa Catarina



Dave Oliphant. Foto: Eric Beggs

Dave Oliphant (1939) nació en Fort Worth, Texas, Estados Unidos, y es Doctor en Filosofía / Lengua Inglesa y Literatura (Universidad del Norte de Illinois, 1975) con la tesis *Poetry and Anti-poetry in the United States and Chile: Robert Lowell - William Carlos Williams; Enrique Lihn - Nicanor Parra*. Se desempeñó como docente en la Universidad de Texas en Austin y se jubiló en 2006. Fue editor de la revista *The Library Chronicle* del Centro de Investigación en Humanidades Harry Ransom², que cuenta con importantes colecciones de libros raros y manuscritos, así como el archivo de la obra de Gabriel García Márquez (1927-2014). Poeta y traductor, en su vasta lista de publicaciones Dave Oliphant suma más de 30 libros de poesía, crítica y traducción, entre los cuales se destacan *Generations of Texas Poets* (2015) y *Hallazgo y traducción*

¹ Mary Anne Warken es traductora y profesora de español. Actualmente, es estudiante de doctorado en el Programa de Postgrado en Estudios de la Traducción de la Universidad Federal de Santa Catarina y becaria CAPES. Egresada de Letras Lengua Española y Literatura y Magíster en Traducción Literaria de la misma universidad (PGET/UFSC), investiga la obra de Nicanor Parra y desarrolla estudios sobre la variación del español chileno y la literatura chilena. En el doctorado dedica especial atención a los estudios de la traducción del texto poético realizados en Sudamérica. Correo electrónico: warkeneshpanholufsc@gmail.com.

² www.hrc.utexas.edu.

de poesía chilena (2019). Entre los artículos y ensayos de la publicación más reciente, están tres estudios comparativos sobre Nicanor Parra (1914-2018), Enrique Lihn (1929-1988), Vicente Huidobro (1893-1948), Federico García Lorca (1898-1936) y Miguel de Cervantes (1547-1616)³.

Dave, entre sus publicaciones, además de diferentes trabajos de traducción de poesía están algunos sobre el jazz, tales como *Texan Jazz* (1996), *The Early Swing Era, 1930 to 1941* (2002), *Jazz Mavericks of the Lone Star State* (2007) y *KD: A Jazz Biography* (2012). Para el trabajo que usted realiza como traductor, ¿cuál es la importancia de la música y particularmente el jazz?

Como el jazz es un tema en la literatura mundial, a veces he traducido poemas que tratan de la música. Más frecuentemente, en cursos de literatura, he enseñado cuentos, novelas, obras de teatro, poesía y ensayos que están basados en el jazz o en que la música representa ideas como la libertad y la igualdad. Como usted sabe, he escrito bastante sobre la historia del jazz y siempre me interesan las obras en español que mencionan la música – por ejemplo, las escrituras de Julio Cortázar. También, como usted sabe, he escrito un ensayo sobre el jazz en la poesía chilena, y algunos de los poemas que aparecen en ese ensayo yo traduje al inglés y fueron publicados en revistas. Además de traducir al inglés, una vez, con la ayuda de amigos chilenos, traduje al español dos poemas de William Carlos Williams sobre el jazz de los años 1923 y 1945. Las traducciones fueron publicadas en la revista chilena *El Navegante*, y los títulos en inglés y español son “Shoot It Jimmy!” (“Tírala Jimmy!”) y “Ol’ Bunk’s Band” (“Banda del viejo Bunk”). La música clásica la amo también, y tengo varios poemas míos que tratan del tema – por ejemplo, un poema sobre el pianista chileno Claudio Arrau. Incluso, en algunos poemas, he mencionado la música brasilera de Villa-Lobos y Ernesto Nazareth.

Por favor, cuéntenos sobre su experiencia como docente en la Universidad de Texas en Austin. ¿En las asignaturas se trabaja la poesía chilena con los estudiantes? ¿Y se usan los estudios de traducción? ¿Usted considera que en Estados Unidos existe interés por la poesía latinoamericana? En su libro *Hallazgo y traducción de poesía* (2019), menciona que en la década de sesenta el poeta chileno

³ Para conocer más de la trayectoria de Dave Oliphant el lector o lectora puede acceder a la página www.daveoliphantworks.com.

Óscar Hahn (1938-) estuvo en Texas... fue un poeta que usted tradujo. Por favor, coméntenos cuál es para usted la importancia de la forma, las rimas y las imágenes sonoras al realizar una traducción.

Durante mis años de docente en la Universidad de Texas en Austin, tuve la oportunidad de enseñar un curso sobre la poesía chilena. Originalmente, di la clase en el campus de Austin, pero después, en 2006, fui a Chile con siete alumnos para dar la misma clase en Santiago y a un pueblo cerca de Valparaíso. Los estudiantes pudieron conocer en persona al famoso antipoeta Nicanor Parra y también a unos poetas jóvenes. Para mí, el curso cerró un ciclo, desde cuando yo era alumno en la Universidad de Texas. Viajé por primera vez a Chile como miembro de un grupo de 15 estudiantes que participaron en un programa de intercambio entre las universidades de Texas y Chile. Fue durante esa visita en 1965 que conocí a Don Nicanor. Dos años antes de mi introducción a Chile y a su tradición de poesía, el poeta chileno Óscar Hahn ya había visitado Texas por medio del mismo programa de intercambio. En 1965, después de conocer a Parra, yo hice mi primera traducción, de unos fragmentos de su poema “Coplas del vino”, y en el año 1969 traduje un soneto de Hahn para una revista que se llamaba *Micromegas*, situada en la Universidad de Iowa. Una clase que di sobre la poesía latinoamericana incluyó a poetas de Brasil. Para el curso, leímos una antología publicada por la editorial de la Universidad de Texas, y me acuerdo de que a los alumnos les gustaron mucho unos sonetos paradójicos de João da Cruz e Sousa.

Dave, me gustaría saber si la traducción empieza a ser tema de su interés al llegar a Chile en la década de sesenta, o si antes, en Texas, usted ya había traducido poemas desde el idioma español. ¿Cómo se dieron los primeros pasos para su aproximación a la traducción de poesía? En *Hallazgo y traducción de poesía*, usted comenta sobre el poeta Robert Creeley (1926-2005) y dice que encuentra similitudes con Parra. ¿Podría, por favor, contarnos un poco sobre Creeley?

Yo todavía era un estudiante de español en los años de la escuela secundaria, y no seguí con el idioma en la Universidad. Sin embargo, me encontré con el libro de Federico García Lorca, que se llama *El Poeta en Nueva York*, traducido al inglés por Ben Belitt. No pude entender muy bien la poesía de García Lorca, pero me impresionó y me inspiró para escribir un poema de un afroamericano que conocí. Eso fue mi primera experiencia con una traducción del español, pero fue solamente años después, cuando enseñaba en una escuela secundaria con muchos alumnos de herencia mexicana, que empecé a tener

interés en la lengua. Durante la primera visita a Chile, pude hablar muy poco en castellano, pero cuando volví al país en 1966 para enseñar literatura norteamericana en la Universidad Católica aprendí algo y leí mucho. Fue en 1969, cuando traduje el soneto de Óscar Hahn, que empecé a traducir la poesía chilena en serio. En 1971, volví a Chile y coleccionaba y traducía la poesía de 22 poetas para una antología que se publicó por la revista *Road Apple Review*, en Wisconsin. De ese entonces, me dedicaba a traducir la poesía de Enrique Lihn y, después, en la primera década de 2000, la antipoesía de Parra, principalmente su *Discursos de sobremesa*, en 2009.

La poesía de Robert Creeley me interesó muy temprano en mi carrera como poeta aspirante. Su actitud un poco irrespetuosa y su estilo bastante sencillo en vocabulario me atrajeron, y cuando leí la antipoesía de Parra en 1965 pensaba en los poemas de Creeley. Hay grandes diferencias entre las obras de los dos poetas, pero en ese momento me pareció algo directo e irónico en Parra, lo que ya me había gustado en Creeley. Sigo leyendo a los dos.

Usted conoció Chile en 1965 y luego pudo conocer a Nicanor Parra. Después, sucedieron otras visitas al país en diferentes contextos históricos. ¿Podría decirnos con una mirada de ahora, del 2020, como era el Chile de aquella época y qué significó para su profesión como traductor y profesor dicha experiencia (es decir, conocer y poder conversar con el poeta que usted tradujo)? En su libro *Hallazgo y traducción de poesía chilena*, usted dice que al traducir a Parra el traductor se enfrenta a la importancia de considerar el poema/antipoema como una “alegoría de la vida”. Por favor, coméntenos un poco sobre esto.

En 1965, Chile era un país que se disputaba entre sí el tipo de gobierno que debería escoger: la democracia o el socialismo. Fue un período de grandes esperanzas para los dos lados del tema. Aunque no me metí mucho en la política, preferí a los Demócratas Cristianos de Eduardo Frei en vez de Salvador Allende. Lo que me impactó tremendamente fue la oportunidad de conocer a Nicanor Parra, que en su antipoesía siempre encuentra lo absurdo en los pensamientos y las acciones de los políticos de cualquier perspectiva. Cuando en mi libro *Hallazgo* yo digo que el antipoema de Parra es una “alegoría de la vida”, me refiero específicamente al poema “Un hombre”, que define como “una narrativa absurdista, en un lenguaje coloquial que trata de las ocurrencias del mundo cotidiano y urbano”. El hombre en el poema experimenta una

serie de incidentes que revela la falta de lógica de la vida contemporánea, o de cualquier época. Por medio de mi interés en Parra, y luego en Enrique Lihn, yo empecé a leer más y más en español. En 1968, estudiaba en la Universidad de Nuevo México para el doctorado y tomaba clases en español. El profesor de un curso era de Chile, y escribí para él un ensayo sobre el poeta chileno Guillermo Blest Gana, del siglo diecinueve; en 1972, ese ensayo se publicó en Chile en la *Revista Chilena de Literatura*. Después de mudarme a Illinois, seguí en el programa doctoral en una universidad allá. Originalmente, iba a escribir mi tesis sobre el poeta norteamericano Louis Zukofsky, pero decidí que sería mejor hacerla sobre la antipoesía en Chile y Estados Unidos. Esa decisión fue el resultado de mi primer viaje a Chile y mi creciente afición por la antipoesía de Parra. Durante mis cinco años en Illinois, un amigo chileno, Carlos Cortínez, me invitó a traducir unos poemas para un número especial de la revista *Micromegas*, dedicado a la poesía chilena. Fue entonces que traduje “Un hombre”, de Parra, un soneto de Óscar Hahn, dos poemas de Pablo Neruda y un poema de Cortínez. Desde ese tiempo, me enfocaba en traducir y discutir la poesía latinoamericana, y en 1978 me invitaron a escribir un libro con el título de *Civilization and Barbarism: A Guide to Teaching Latin American Literature*.

Se tradujeron textos suyos en la edición de *Hallazgo y traducción de poesía chilena*, un trabajo con diferentes traductores. ¿Cómo fue la experiencia de ser traducido? ¿Usted revisa, comenta e interviene cuando es traducido? ¿Podría contarnos un poco sobre este proyecto editorial reciente?

Algunos de los ensayos en *Hallazgo* fueron traducidos por amigos y publicados en revistas en Chile. Dos artículos, uno sobre mis intentos de traducir la antipoesía de Parra y el otro sobre el jazz en Chile y en su poesía, yo mismo escribí en español. La reseña de *Cántico cósmico*, de Ernesto Cardenal, apareció en una revista en Texas y fue traducida por alguien en Nicaragua, sin saberlo yo. Descubrí la traducción por casualidad cuando salió en una colección de escrituras sobre la obra de Cardenal. Fue una sorpresa tan grande y tan grata que alguien hubiera encontrado la reseña y la hubiera traducido e incluido en el libro *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Otro ensayo, sobre Enrique Lihn y los poemas de su estadía en Nueva York, fue traducido por dos profesores de la carrera de pedagogía del inglés de la Universidad Metropolitana en Santiago, pero ellos perdieron la traducción. Un día, estaba buscando en la red y me di cuenta de que mi ensayo sobre Lihn apareció en una publicación virtual que se llamaba

Bitácora dedicada a la obra y palabra del poeta chileno Enrique Lihn. Fue otra sorpresa grata y misteriosa, porque los profesores que hicieron la traducción no sabían cómo su trabajo había terminado en la revista virtual. Estoy tan agradecido por la ayuda de tantos amigos que me han hecho posible el compartir de mis escrituras con lectores hispanos. Siempre podía hacer sugerencias, pero los traductores sabían mejor que yo la lengua de destino. De hecho, ellos mejoraron mis ensayos, creo yo. A veces, mis oraciones estaban enredadas, y los traductores las hicieron más claras en español que en mi inglés tejano.

Nicanor Parra tradujo *Rey Lear* (1606), de William Shakespeare, al español chileno de una forma bastante transcreadora, incluso el título: *Lear Rey & Mendigo* (2004). Los diálogos, en la traducción parriana, se crearon en un español bastante chileno y cargado de expresiones idiomáticas. ¿Cómo sería transcribir y adaptar Parra a Estados Unidos y a Texas? ¿Sería posible aplicar la concepción de traducción de Parra para traducirlo?

En mi traducción de *Discursos de sobremesa*, de Parra, hay varios intentos de traer al inglés el significado de los modismos y las expresiones idiomáticas en los antipoemas. Igualmente, hay ejemplos del apellido del antipoeta incorporado en o sustituido por palabras como “para” o “paranoico”, que resultan en las frases “basura parra todos” y “No soy tan parranoico”. También hay letras insertadas en palabras que cambian o añaden el significado: “tra(i)ductor” – traductor como traidor; “Después de esta vi(u)da no hay otra”. Me he equivocado en traducciones, pero es bien difícil manejar las transcreaciones de Parra. La traducción de *King Lear* por Parra, como su propia antipoesía, requiere que el lector reconozca su juego con palabras y con la historia de la literatura. Por ejemplo, en *Lear Rey & Mendigo*, Parra introduce un anacronismo en un parlamento del Bufón (o Fool) cuando traduce el verso “No heretics burn’d, but wench’s suitors” como “No más brujas a la hoguera / Sino perseguidores de Dulcineas”. Aunque *Don Quijote* fue escrito durante la época de Shakespeare y traducido al inglés en 1612, antes de la muerte del vate, la gente que frecuentaba el teatro probablemente no hubiera reconocido la alusión de Parra. Sin embargo, hoy en día un lector goza el ingenio del antipoeta que cambia “wenches” por “Dulcineas” y juega metapoéticamente con las obras de dos de los más grandes escritores del mundo. Parra siempre juega con la lengua en sus artefactos y sus antipoemas. Por ejemplo, en *Discursos*, Parra declara que “El español es una lengua muerta / Moribunda en el mejor

de los quesos / Es x eso que Rulfo redactó su Quijote / En el habla del siglo XVI”. Con respecto a los modismos chilenos, no sé si la frase “se creía la muerte en bicicleta” sea de Chile, pero su significado aprendí durante mis estadías en el país. También había escuchado la frase con “bote” en vez de “bicicleta”. En cualquier *queso*, significa que alguien se muestra demasiado orgulloso o “se le fueron los humos a la cabeza” (¿otro modismo?). Parece que “la muerte en bicicleta” se usa en Cuba, pero como algo arduo. La cosa es que el traductor debe aprender los modismos y tratar de encontrar un equivalente en la lengua de destino. Es una tarea ardua.

Sé que uno de los primeros poemas de Parra que usted tradujo fue “Coplas del vino”, de la obra *La cueca larga*, aún en 1965, ¿verdad? Estos poemas son muy cargados de expresiones idiomáticas y referencias a Chile, existen muchas rimas y además son versos que consideran la estética de un género musical, con sus reglas. ¿Podría comentarnos sobre las complicaciones en términos formales al traducir desde el español chileno al inglés? ¿Considera que traduce a un inglés tejano? En sus traducciones, ¿usted busca eliminar “acentos” y marcas regionales?

En 1965, cuando traduje tres estrofas (¿redondillas?) del poema “Coplas del vino”, de Parra, sabía muy poco español. Me sorprendió muchos años después qué atrevido fui en ese intento, y al mismo tiempo qué fiel había sido al traducir los versos, dentro de las limitaciones de mi conocimiento de la lengua. La palabra “huelga” en un verso sabía, quizás, porque las huelgas fueron tan frecuentes en Chile en esa época, igual que hoy día. Una estrofa que no traduje contiene la palabra “piluchos”, que es de origen mapudungún; solamente años después, aprendí su significado de “desnudo”. El vocabulario del poema fue un desafío. En 1972, cuando traduje 11 redondillas o cuartetas del poema “La cueca larga”, también fue un desafío tratar de rimar los versos, pero al mismo tiempo fue un placer tremendo. Del ritmo del poema, con su alternación de 7 y 5 sílabas, no sabía nada, pero trataba de traducir el significado de los versos y recrear un poco de la música. A veces, usaba el dialecto de los afroamericanos para sugerir el sonido de los versos de Parra (El poeta norteamericano John Berryman emplea el mismo dialecto en algunos de sus *Dream Songs*, o canciones de sueño. Hice algo semejante en el poema “Un hombre”, cuando usé un modismo norteamericano, pero después me arrepentí y desde entonces en adelante rechacé esa práctica). En 2008, cuando estaba traduciendo *Discursos*, de Parra, me gustaba mucho el intento de rimar unas estrofas de la canción de cuna que el antipoeta cambia para su “Discurso del Bío

Bío”. En la sección XXVII, que lleva el subtítulo “Canción protesta”, en vez de las letras de la canción de cuna que son “pío pío”, el sonido de los pollitos, Parra tiene el nombre del río Bío Bío que atraviesa la ciudad de Concepción, donde el antipoeta recibió su doctorado *Honoris Causa*.

A un lector ubicado en Estados Unidos, que va a leer los poemas de Parra en inglés, ¿usted considera importante ofrecerle notas explicativas y comentarios sobre referencias históricas que están en el poema?

Yo creo que las notas explicativas y comentarios sobre referencias históricas son muy útiles para un lector que no sabe español. Yo incluí algunas notas en mi traducción de *Discursos de sobremesa*, y después quise que hubiera incluido más, porque son cosas que para muchos lectores no tendrían sentido o hay juegos y chistes cuyos propósitos se habrían perdido. Incluso a los lectores que saben la lengua las notas les ayudarían a ganar un mejor entendimiento del concepto de la antipoesía y de las alusiones a figuras en la historia de Chile, a eventos contemporáneos y a otros escritores que Parra satiriza o elogia.

¿Considera que Parra es más leído en Estados Unidos hoy que en la década de sesenta? O al revés: ¿lo leían más antes que ahora?

Yo diría que Parra es mucho más leído en Estados Unidos hoy día que en los sesenta. Cuando fui a Chile en 1965, pocos alumnos tenían idea de quién era, y me parece que todavía menos en Estados Unidos. Solamente en ese año apareció en este país su libro *Poemas y antipoemas*, en edición bilingüe. No sé – es una pregunta sobre la cual no había pensado. Es que tantos libros suyos han aparecido entre los sesenta y ahora, y quizás sus ideas ecológicas y sus artefactos han atraído a más lectores hoy en día que antes.

Usted también tradujo a Enrique Lihn. ¿Podría contarnos sobre la diferencia entre traducir a Parra y a Lihn?

Parra sentía admiración por Lihn y hablaba bien de él como poeta, aunque la poesía de los dos sea distinta. Algunos críticos dicen que Lihn fue influenciado por la antipoesía de Parra, y me parece que en términos de un punto de vista antisocial ambos comparten una actitud crítica de los valores de la sociedad. Sin embargo, las diferencias entre el tipo de poesía que cada uno escribió son muchas, y la dificultad de traducir la obra de

Parra difiere de la traducción de Lihn. La obra de Parra es, para mí, más fácil de entender y requiere más que nada la habilidad de encontrar en inglés palabras o dichos equivalentes para su lenguaje irónico y juguetón. Para traducir la obra de Lihn, siempre me costaba comprender sus ideas, que tanto tienen que ver con su propia actitud paradójica en presencia de la lengua con que escribía. Al mismo tiempo que desconfía en la lengua, la necesita para avivar, como dice en su poema “Porque escribí”. Las imágenes que empleaba para expresar sus ideas pueden ser un poco enredadas, a diferencia de la antipoesía de Parra, que no es tan descriptiva ni tan simbólica. Parra no desconfía de sí mismo ni de su lenguaje antipoético, basado en las palabras coloquiales; él evitaba expresiones de sentimiento y en general no escribía de sus conflictos íntimos como hizo Lihn. A pesar de la dificultad de traducir la poesía de Lihn, siempre me gustaba el desafío de su obra. Sus metáforas y sus analogías me fascinaron, y su voz llena de dudas me atraía desde que leí su poema “Nieve”, en 1966. Es una voz de simpatía con la gente más sencilla, especialmente en sus poemas sobre la gente en el metro de Nueva York. Su largo poema “Mester de juglaría” me encantó, igual que el poema que sirve como el título de su libro *Escrito en Cuba*. Me equivoqué en la traducción de la obra de Lihn, pero me quedo feliz con la experiencia de leer y tratar de capturar en inglés su voz y sus perspectivas tan únicas.

¿Qué poetas brasileños le gustan a usted? También me gustaría saber si ha traducido poesía brasileña y qué poetas de Estados Unidos recomienda que lean nuestros lectores y lectoras. Por fin, ¿qué poetas contemporáneos de EEUU deberíamos traducir en Brasil?

Cuando fui a Brasil por segunda vez, en 2001, conocí al poeta Affonso Romano de Sant’Anna, muy brevemente, pero sabía de su poesía por medio de un profesor en la Universidad de Texas, Fred Ellison. Después de comprar el libro *Textamentos* en esa ocasión y luego su *O lado esquerdo do meu peito*, descubrí que Sant’Anna había escrito un lindo poema dedicado al Profesor Ellison, que se llama “Preparando a casa”. Me gustó el sentido de humor en la poesía de Sant’Anna, como por ejemplo su “Cão poeta”, donde habla de escribir “como um cão / marcando na história alheia / – meu imponderável território”. También en *Textamentos* hay un poema con el título “Austin, 1976”, que trata de una conversación con su hija sobre su nacimiento, el amor y la orilla de un río. Desgraciadamente, nunca se me ocurrió traducir esos poemas, ni otros del poeta Lêdo Ivo que me gustaron de su libro *O rumor da noite*, que compré en el mismo

viaje. Otro libro que compré es *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto; de esa colección me gustó su largo poema “O rio, ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife”.

Sobre la poesía de mis contemporáneos y de los poetas posteriores de mi país, puedo recomendar a muchos, pero en estos días estoy leyendo con un nuevo interés los poemas de John Berryman, en su libro ya mencionado, *The Dream Songs*. Admiro la forma de sus canciones, que es de su invención: tres estrofas de seis renglones, con rima casi siempre, pero al mismo tiempo casi imperceptible – tengo que buscar las rimas porque no se escuchan. El tema de su pérdida de interés en seguir viviendo es un poco deprimente, pero el lenguaje y la música de sus versos son, para mí, encantadores. Lamentablemente, se suicidó. Un poeta favorito por décadas ha sido William Carlos Williams. En Texas, tenemos poetas buenos. Una poetisa que es bien popular es Naomi Shihab Nye; sus poemas son muy alegres y celebran las cosas de cada día. Ella ha recibido varios premios importantes. El poeta más prolífico se llama Walt McDonald y su poesía ofrece una amplia perspectiva de la vida y la fauna de Texas – la flora nos falta bastante en el oeste del estado. Yo opino que no tenemos poetas del mismo tipo que los de Chile y Brasil, pero, no obstante, los nuestros también valen la pena.

REFERÊNCIA

OLIPHANT, Dave. *Hallazgo y traducción de poesía chilena*. Raleigh, NC: Editorial A Contra Corriente, 2019.

Dave Oliphant, tradutor de poesia chilena & *mucho* +: *hallazgo y traducción* em uma entrevista

Mary Anne Warken S. Sobottka¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Tradução de Alison Felipe Gesser²

Dave Oliphant (1939) nasceu em Fort Worth, Texas, Estados Unidos, e é Doutor em Filosofia / Língua Inglesa e Literatura (Universidade do Norte de Illinois, 1975), com a tese *Poetry and Anti-poetry in the United States and Chile: Robert Lowell - William Carlos Williams; Enrique Lihn - Nicanor Parra*. Atuou como docente na Universidade do Texas em Austin, aposentando-se em 2006. Foi editor da revista *The Library Chronicle*, do Centro de Pesquisa em Humanidades Harry Ransom³, que conta com importantes coleções de livros raros e manuscritos, bem como o arquivo da obra de Gabriel García Márquez (1927-2014). Poeta e tradutor, na sua vasta lista de publicações Dave Oliphant soma mais de 30 livros de poesia, crítica e tradução, com destaque para *Generations of Texas Poets* (2015) e *Hallazgo y traducción de poesía chilena* (2019). Entre os artigos e ensaios da publicação mais recente, encontram-se estudos comparativos sobre Nicanor Parra (1914-2018), Enrique Lihn (1929-1988), Vicente Huidobro (1893-1948), Federico García Lorca (1898-1936) e Miguel de Cervantes (1547-1616)⁴.

Dave, entre suas publicações, além de diversos trabalhos de tradução de poesia, há alguns sobre o jazz, como por exemplo *Texan Jazz* (1996), *The Early Swing Era, 1930 to 1941* (2002), *Jazz Mavericks of the Lone Star State* (2007) e *KD: A Jazz Biography* (2012). Para seu trabalho como tradutor, qual é a importância da música e, especialmente, do jazz?

¹ Tradutora e professora de espanhol. Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista CAPES. Bacharela em Letras Espanhol e Mestra em Tradução Literária pela mesma universidade (PGET/UFSC), pesquisa a obra de Nicanor Parra e desenvolve estudos sobre variação do espanhol chileno e literatura chilena. No doutorado, dedica atenção especial a estudos da tradução do texto poético realizados na América do Sul. E-mail: warkenesholufsc@gmail.com.

² Tradutor e revisor de textos. Mestre em Linguística pela UFSC. E-mail: felipegesser@gmail.com.

³ www.hrc.utexas.edu.

⁴ Para saber mais sobre a trajetória de Dave Oliphant, o leitor ou leitora pode acessar o site www.daveoliphantworks.com.

Como o jazz é um tema na literatura mundial, eu já traduzi alguns poemas que tratam da música. Mais frequentemente, em disciplinas de literatura, dei aulas sobre contos, romances, peças de teatro, poesia e ensaios que se baseiam no jazz ou trabalhos nos quais a música representa ideias como liberdade e igualdade. Como você sabe, eu escrevi bastante sobre a história do jazz e sempre tive interesse pelas obras em espanhol que mencionam a música – por exemplo, os escritos de Julio Cortázar. Também escrevi um ensaio sobre o jazz na poesia chilena, e alguns dos poemas que aparecem nesse ensaio eu traduzi ao inglês e foram publicados em revistas. Além de traduzir ao inglês, uma vez, com a ajuda de amigos chilenos, traduzi ao espanhol dois poemas de William Carlos Williams sobre o jazz dos anos 1923 e 1945. As traduções foram publicadas na revista chilena *El Navegante*, e os títulos em inglês e espanhol são “Shoot It Jimmy!” (“Tírala Jimmy!”) e “Ol’ Bunk’s Band” (“Banda del viejo Bunk”). Eu também amo a música clássica e tenho vários poemas que tratam do tema – por exemplo, um poema sobre o pianista chileno Claudio Arrau. Inclusive, em alguns poemas, eu menciono a música brasileira de Villa-Lobos e Ernesto Nazareth.

Por favor, conte sobre sua experiência como docente na Universidade do Texas em Austin. Nas disciplinas, a poesia chilena é trabalhada com os estudantes? São utilizados estudos de tradução? Você considera que nos Estados Unidos há interesse pela poesia latino-americana? No seu livro *Hallazgo y traducción de poesía* (2019), você afirma que na década de 1960 o poeta chileno Óscar Hahn (1938-) esteve no Texas... é um poeta que você traduziu. Por favor, comente qual é, para você, a importância da forma, rimas e imagens sonoras ao fazer uma tradução.

Durante meus anos como docente na Universidade do Texas em Austin, eu tive a oportunidade de dar uma disciplina sobre poesia chilena. Primeiramente, dei aula no campus de Austin, mas, depois, em 2006, fui ao Chile com sete alunos para dar as mesmas aulas em Santiago e a uma cidade perto de Valparaíso. Os estudantes tiveram a oportunidade de conhecer o famoso antipoeta Nicanor Parra e também alguns jovens poetas. Para mim, a disciplina fechou um ciclo, desde que eu era aluno da Universidade do Texas. Quando viajei ao Chile pela primeira vez, fui como membro de um grupo de 15 estudantes que participaram de um programa de intercâmbio entre as universidades do Texas e Chile. Foi durante essa visita em 1965 que conheci o Don Nicanor. Dois anos antes de eu conhecer o Chile e sua tradição de poesia, o poeta chileno Óscar Hahn

já tinha visitado o Texas através do mesmo programa de intercâmbio. Em 1965, depois de conhecer Parra, fiz minha primeira tradução, de alguns fragmentos do seu poema “Coplas del vino”, e, no ano de 1969, eu traduzi um soneto de Hahn para uma revista chamada *Micromegas*, da Universidade de Iowa. Uma aula que eu dei sobre poesia latino-americana incluiu poetas do Brasil. Para a disciplina, fizemos a leitura de uma antologia publicada pela editora da Universidade do Texas e me lembro de os alunos terem gostado bastante de alguns sonetos paradoxais de Cruz e Sousa.

Dave, gostaria de saber se a tradução começa a ser um tema do seu interesse quando você chega ao Chile na década de 1960, ou, se antes, no Texas, você já tinha traduzido poemas a partir do idioma espanhol. Como foram os primeiros passos para sua aproximação à tradução de poesia? Em *Hallazgo y traducción de poesía*, você comenta sobre o poeta Robert Creeley (1926-2005) e diz que observa semelhanças entre ele e Parra. Poderia falar um pouco sobre Creeley?

Eu ainda era estudante de espanhol nos anos do ensino médio e não continuei com o idioma na Universidade. Porém, encontrei o livro de Federico García Lorca, chamado *El Poeta en Nueva York*, traduzido ao inglês por Ben Belitt. Eu não consegui entender muito bem a poesia de García Lorca, mas ela me impressionou e me inspirou a escrever um poema sobre um afro-americano que conheci. Essa foi minha primeira experiência com uma tradução do espanhol, mas, somente anos depois, quando dava aula no ensino médio em uma escola com vários alunos de herança mexicana, é que comecei a ter interesse pela língua. Durante a primeira visita ao Chile, consegui falar muito pouco em castelhano, mas, quando voltei ao país em 1966, para dar aula de literatura norte-americana na Universidade Católica, aprendi um pouco e li bastante. Foi em 1969, quando traduzi o soneto de Óscar Hahn, que comecei a traduzir poesia chilena de forma mais séria. Em 1971, voltei ao Chile; estava colecionando e traduzindo poesias de 22 poetas para uma antologia que foi publicada pela revista *Road Apple Review*, em Wisconsin. Naquele momento, eu estava traduzindo a poesia de Enrique Lihn e, depois, na primeira década de 2000, a antipoesia de Parra, principalmente seu *Discursos de sobremesa*, em 2009.

Eu tive interesse pela poesia de Robert Creeley desde muito cedo na minha carreira como poeta aspirante. Sua atitude um pouco desrespeitosa e seu estilo bastante simples em vocabulário me atraíram, e quando li a antipoesia de Parra, em 1965, pensei nos

poemas de Creeley. Há grandes diferenças entre as obras dos dois poetas, mas, naquele momento, achei algo direto e irônico em Parra de que eu já tinha gostado em Creeley. Eu continuo lendo os dois.

Você conheceu o Chile em 1965 e, depois, teve a oportunidade de conhecer Nicanor Parra. Mais tarde, aconteceram outras visitas ao país, em diferentes contextos históricos. Poderia dizer, com um olhar atual, de 2020, como era o Chile daquela época e o que significou para sua profissão como tradutor e professor tal experiência (isto é, conhecer e conversar com o poeta que você traduziu)? No seu livro *Hallazgo y traducción de poesía chilena*, você diz que, ao traduzir Parra, o tradutor enfrenta a importância de considerar o poema/antipoema como uma “alegoria da vida”. Por favor, comente um pouco sobre isso.

Em 1965, o Chile era um país que disputava internamente o tipo de governo que deveria escolher: a democracia ou o socialismo. Foi um período de grande esperança para os dois lados do tema. Embora eu não tenha me envolvido muito na política, preferi os Democratas Cristãos de Eduardo Frei em vez de Salvador Allende. O que me causou um impacto enorme foi a oportunidade de conhecer Nicanor Parra, que, na sua poesia, sempre encontra o absurdo nos pensamentos e ações dos políticos de qualquer perspectiva. Quando digo no meu livro *Hallazgo* que o antipoema de Parra é uma “alegoria da vida”, eu me refiro especificamente ao poema “Un hombre”, definido como “uma narrativa absurdista, em uma linguagem coloquial que trata dos acontecimentos do mundo cotidiano e urbano”. No poema, o homem experimenta uma série de incidentes que revelam a falta de lógica da vida contemporânea, ou de qualquer época. A partir do meu interesse em Parra e, depois, em Enrique Lihn, comecei a ler mais e mais em espanhol. Em 1968, eu fazia doutorado na Universidade do Novo México e tinha aulas em espanhol. O professor de uma disciplina era do Chile e escrevi para ele um ensaio sobre o poeta chileno Guillermo Blest Gana, do século XIX; em 1972, esse ensaio foi publicado no Chile, na *Revista Chilena de Literatura*. Depois de me mudar para Illinois, continuei o programa de doutorado em uma universidade de lá. Em princípio, eu ia escrever minha tese sobre o poeta norte-americano Louis Zukofsky, mas decidi que seria melhor fazer sobre a antipoesia no Chile e Estados Unidos. Essa decisão foi resultado da minha primeira viagem ao Chile e do meu crescente entusiasmo pela antipoesia de Parra. Durante os cinco anos que estive em Illinois, fui convidado por um amigo chileno, Carlos Cortínez, a traduzir alguns poemas para um número especial

da revista *Micromegas*, dedicado à poesia chilena. Foi então que eu traduzi “Un hombre”, de Parra, um soneto de Óscar Hahn, dois poemas de Pablo Neruda e um poema de Cortínez. A partir daquele momento, meu foco era traduzir e discutir poesia latino-americana e, em 1978, fui convidado a escrever um livro cujo título é *Civilization and Barbarism: A Guide to Teaching Latin American Literature*.

Foram traduzidos textos seus na edição de *Hallazgo y traducción de poesía chilena*, um trabalho com diferentes tradutores. Como foi a experiência de ser traduzido? Você revisa, comenta e intervém quando é traduzido? Poderia falar um pouco sobre esse projeto editorial recente?

Alguns ensaios presentes em *Hallazgo* foram traduzidos por amigos e publicados em revistas chilenas. Dois artigos, um sobre minhas tentativas de traduzir a antipoesia de Parra e outro sobre o jazz no Chile e na sua poesia, eu mesmo escrevi em espanhol. A resenha de *Cántico cósmico*, de Ernesto Cardenal, apareceu em uma revista do Texas e foi traduzida por alguém na Nicarágua, sem que eu soubesse. Descobri a tradução por acaso, quando ela saiu em uma coleção de escritos sobre a obra de Cardenal. Foi uma enorme e grata surpresa o fato de alguém ter encontrado, traduzido e incluído a resenha no livro *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Outro ensaio, sobre Enrique Lihn e os poemas da sua estadia em Nova Iorque, foi traduzido por dois professores da graduação voltada ao ensino de inglês da Universidade Metropolitana em Santiago, mas eles acabaram perdendo a tradução. Um dia, eu estava fazendo uma busca na internet e percebi que meu ensaio sobre Lihn tinha aparecido em uma publicação online, chamada *Bitácora dedicada a la obra y palabra del poeta chileno Enrique Lihn*. Foi outra grata e misteriosa surpresa, porque os professores que fizeram a tradução não sabiam como o trabalho tinha ido parar na revista online. Estou muito agradecido pela ajuda de tantos amigos que tornaram possível que eu compartilhasse meus escritos com leitores hispanos. Eu sempre podia dar sugestões, mas os tradutores sabiam melhor do que eu a língua de destino. Na verdade, acho que eles melhoraram meus ensaios. Às vezes, acontecia de minhas frases ficarem confusas, então os tradutores as deixavam mais claras em espanhol do que no meu inglês do Texas.

Nicanor Parra traduziu *Rey Lear (1606)*, de William Shakespeare, ao espanhol chileno de uma forma bastante transcriadora, inclusive o título: *Lear Rey & Mendigo (2004)*. Na tradução parriana, os diálogos foram criados em um espanhol

bem chileno e carregado de idiomatismos. Como seria transcriir e adaptar Parra aos Estados Unidos e ao Texas? Seria possível aplicar a concepção de tradução de Parra para traduzi-lo?

Na minha tradução de *Discursos de sobremesa*, de Parra, há várias tentativas de trazer ao inglês o significado dos modismos e idiomatismos presentes nos antipoemas. Da mesma forma, há exemplos do sobrenome do antipoeta incorporado ou substituído por palavras como “para” ou “paranoico”, que resultam nas frases “basura parra todos” e “No soy tan parranoico”. Também há letras inseridas em palavras que modificam ou acrescentam significado: “tra(i)ductor” – o tradutor como traidor; “Después de esta vi(u)da no hay otra”. Cometi erros em traduções, mas é muito difícil trabalhar as transcrições de Parra. A tradução de *King Lear* feita por Parra, assim como sua própria antipoesia, exige que o leitor reconheça o jogo que ele faz com as palavras e com a história da literatura. Por exemplo, em *Lear Rey & Mendigo*, Parra introduz um anacronismo em um parlamento do Bufón (ou Fool, Bobo) quando traduz o verso “No heretics burn’d, but wench’s suitors” como “No más brujas a la hoguera / Sino perseguidores de Dulcineas”. Ainda que *Dom Quixote* tenha sido escrito durante a época de Shakespeare e traduzido ao inglês em 1612, antes da morte do poeta, as pessoas que frequentavam o teatro provavelmente não teriam reconhecido a alusão de Parra. Contudo, hoje em dia o leitor goza da engenhosidade do antipoeta que troca “wenches” por “Dulcineas” e brinca, metapoeticamente, com as obras de dois dos maiores escritores do mundo. Parra sempre brinca com a língua nos seus artefatos e antipoemas. Por exemplo, em *Discursos*, Parra declara que “El español es una lengua muerta / Moribunda en el mejor de los quesos / Es x eso que Rulfo redactó su Quijote / En el habla del siglo XVI”. Sobre os modismos chilenos, não sei se a frase “se creía la muerte en bicicleta” é do Chile, mas aprendi o significado durante minhas estadias no país. Eu também já ouvi a frase com “bote” em vez de “bicicleta”. Em qualquer *queso*, significa que alguém demonstra orgulho demais ou que “se le fueron los humos a la cabeza” (outro modismo?). Parece que “la muerte en bicicleta” se utiliza em Cuba, mas como algo difícil. A questão é que o tradutor deve aprender os modismos e tentar encontrar equivalência na língua de destino. Não é tarefa fácil.

Sei que um dos primeiros poemas de Parra que você traduziu foi “Coplas del vino”, da obra *La cueca larga*, ainda em 1965. Certo? Esses poemas são bastante carregados de idiomatismos e referências ao Chile, há muitas rimas e também são

versos que levam em conta a estética de um gênero musical, com suas regras. Poderia comentar sobre as dificuldades, em termos formais, de traduzir do espanhol chileno ao inglês? Você considera que traduz a um inglês do Texas? Nas suas traduções, você procura eliminar “sotaques” ou marcas regionais?

Em 1965, quando traduzi três estrofes (redondilhas?) do poema “Coplas del vino”, de Parra, eu sabia bem pouco espanhol. Muitos anos depois, surpreendeu-me o quão atrevido fui e ao mesmo tempo fiel ao traduzir os versos, dentro das limitações do meu conhecimento sobre a língua. A palavra “huelga”, “greve”, que aparecia em um verso eu sabia, talvez, porque naquela época as greves eram muito frequentes no Chile, igual a hoje em dia. Uma estrofe que eu não traduzi contém a palavra “piluchos”, que é de origem mapudungun; somente anos depois é que eu aprendi seu significado “nu”. O vocabulário do poema foi um desafio. Em 1972, quando traduzi 11 redondilhas ou quartetos do poema “La cueca larga”, também foi um desafio tentar rimar os versos, mas, ao mesmo tempo, foi um prazer enorme. Sobre o ritmo do poema, com sua alternância de 7 e 5 sílabas, eu não sabia nada. Às vezes, eu utilizava o dialeto dos afro-americanos para sugerir o som dos versos de Parra (O poeta norte-americano John Berryman emprega o mesmo dialeto em algumas das suas *Dream Songs*, ou canções de sonho. Fiz algo parecido no poema “Un hombre”, quando utilizei um modismo norte-americano, mas depois eu me arrependi e desde então dispensei a prática). Em 2008, quando estava traduzindo *Discursos*, de Parra, eu gostava muito de tentar rimar algumas estrofes da canção de ninar que o antipoeta modifica para seu “Discurso del Bío Bío”. Na seção XXVII, que leva o subtítulo “Canción protesta”, em vez das letras da canção de ninar que são “piu piu”, o som dos pintinhos, Parra tem o nome do rio Biobío que atravessa a cidade de Concepción, onde o antipoeta recebeu seu doutorado *Honoris Causa*.

Para um leitor localizado nos Estados Unidos, que vai ler os poemas de Parra em inglês, você considera importante oferecer notas explicativas e comentários sobre referências históricas presentes no poema?

Acredito que notas explicativas e comentários sobre referências históricas são muito úteis para um leitor que não sabe espanhol. Eu incluí algumas notas na minha tradução de *Discursos de sobremesa* e, depois, pensei que poderia ter incluído mais, porque há coisas que não teriam sentido para muitos leitores ou jogos e chistes cujos propósitos teriam sido perdidos. Mesmo para leitores que conhecem a língua, as notas ajudariam a

ter um melhor entendimento do conceito de antipoesia e das alusões a figuras da história do Chile, eventos contemporâneos e outros escritores que Parra satiriza ou elogia.

Você considera que Parra é mais lido nos Estados Unidos hoje do que na década de 1960? Ou ao contrário: ele era mais lido antes do que agora?

Eu diria que Parra é muito mais lido nos Estados Unidos hoje em dia do que nos anos 1960. Quando fui ao Chile em 1965, poucos alunos faziam ideia de quem ele era e acredito que menos ainda nos Estados Unidos. Foi somente naquele ano que apareceu, aqui neste país, seu livro *Poemas y antipoemas*, em edição bilíngue. Não sei – é uma pergunta sobre a qual eu não tinha pensado. É que tantos livros apareceram entre os anos 1960 e agora e, talvez, suas ideias ecológicas e seus artefatos atraíam mais leitores hoje em dia do que antes.

Você também traduziu Enrique Lihn. Poderia falar sobre a diferença entre traduzir Parra e Lihn?

Parra sentia admiração por Lihn e falava bem dele como poeta, embora a poesia dos dois seja diferente. Alguns críticos dizem que Lihn foi influenciado pela antipoesia de Parra e eu acho que, do ponto de vista antissocial, ambos compartilham uma atitude crítica dos valores da sociedade. Contudo, são muitas as diferenças entre o tipo de poesia que cada um escreveu, e a dificuldade de traduzir a obra de Parra difere da tradução de Lihn. A obra de Parra é, para mim, mas fácil de entender e exige principalmente a habilidade de encontrar, em inglês, palavras ou expressões equivalentes para sua linguagem irônica e brincalhona. Para traduzir a obra de Lihn, sempre achei difícil compreender suas ideias, que tanto têm a ver com sua própria atitude paradoxal em relação à língua com a qual ele escrevia. Ao mesmo tempo que desconfia na língua, ele precisa dela para avivar, como diz no seu poema “Porque escribí”. As imagens que ele empregava para expressar suas ideias podem ser um pouco confusas, diferentemente da antipoesia de Parra, que não é tão descritiva nem tão simbólica. Parra não desconfia de si mesmo nem da sua linguagem antipoética, baseada em palavras coloquiais; ele evitava expressões de sentimento e, no geral, não escrevia sobre seus conflitos íntimos como fez Lihn. Apesar da dificuldade de traduzir a poesia de Lihn, eu sempre gostei do desafio da sua obra. Suas metáforas e suas analogias me fascinaram, e sua voz cheia de dúvidas me atraía desde que li seu poema “Nieve”, em 1966. É uma voz de simpatia com as pessoas mais simples, especialmente nos seus

poemas sobre as pessoas no metrô de Nova Iorque. Eu adorei seu longo poema “Mester de juglaría”, assim como o poema que serve de título para seu livro *Escrito en Cuba*. Cometi erros na tradução da obra de Lihn, mas fico feliz pela experiência de ler e tentar capturar, em inglês, sua voz e suas perspectivas tão únicas.

De que poetas brasileiros você gosta? Também gostaria de saber se você já traduziu poesia brasileira e que poetas dos Estados Unidos você recomenda para nossos leitores e leitoras. Por último, que poetas contemporâneos dos EUA deveríamos traduzir no Brasil?

Quando fui ao Brasil pela segunda vez, em 2001, conheci o poeta Affonso Romano de Sant’Anna, muito rapidamente, mas eu sabia da sua poesia através de um professor da Universidade do Texas, Fred Ellison. Após comprar o livro *Textamentos* nessa ocasião e depois *O lado esquerdo do meu peito*, eu descobri que Sant’Anna tinha escrito um lindo poema dedicado ao Professor Ellison, chamado “Preparando a casa”. Eu gostei do sentido de humor que há na poesia de Sant’Anna, como por exemplo seu “Cão poeta”, onde ele fala sobre escrever “como um cão / marcando na história alheia / – meu imponderável território”. Também em *Textamentos*, há um poema com o título “Austin, 1976”, que trata de uma conversa com a filha sobre o nascimento dela, o amor e as margens de um rio. Infelizmente, nunca tive a ideia de traduzir esses poemas, nem outros de que eu gostei, do poeta Lêdo Ivo, do seu livro *O rumor da noite*, que eu comprei na mesma viagem. Outro livro que comprei foi *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto; dessa coleção, eu gostei do seu longo poema “O rio, ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife”.

Sobre a poesia dos meus contemporâneos e de poetas posteriores do meu país, posso recomendar muitos, mas atualmente estou lendo com um novo interesse os poemas de John Berryman, do seu já mencionado livro *The Dream Songs*. Eu admiro a forma das suas canções, inventada por ele: três estrofes de seis linhas, quase sempre com rima, mas, ao mesmo tempo, quase imperceptível – tenho que procurar as rimas, porque não dá para ouvi-las. O tema da sua perda de interesse em continuar vivendo é um pouco deprimente, mas a linguagem e a música dos seus versos são, para mim, encantadoras. Lamentavelmente, ele se suicidou. Um poeta favorito durante décadas foi William Carlos Williams. No Texas, nós temos bons poetas. Uma poeta bastante popular é Naomi Shihab Nye; seus poemas são muito alegres e celebram as coisas boas de cada

dia. Ela já recebeu vários prêmios importantes. O poeta mais prolífico se chama Walt McDonald e sua poesia oferece uma ampla perspectiva da vida e fauna do Texas – algo que nos falta muito no oeste do estado é a flora. Na minha opinião, nós não temos poetas do mesmo tipo que os do Chile e Brasil, mas, ainda assim, os nossos também valem a pena.

REFERÊNCIA

OLIPHANT, Dave. *Hallazgo y traducción de poesía chilena*. Raleigh, NC: Editorial A Contra Corriente, 2019.

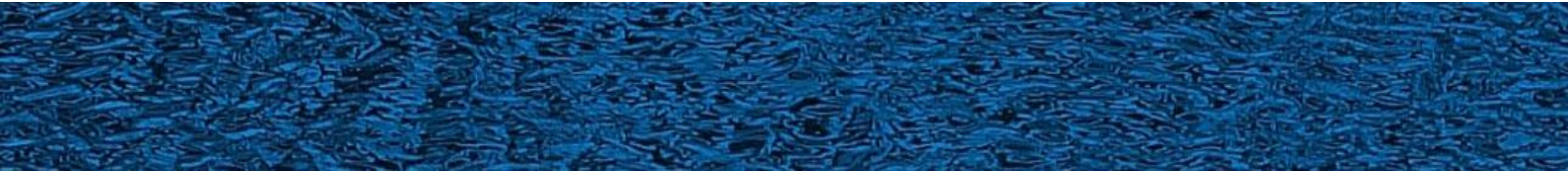
QORPUS

VOLUME 10 NÚMERO 3

NOV 2020

ISSN 2237-0617

TEXTOS CRIATIVOS



Poemas: Deriva¹

Marcelo Tápia²

TÝKHE

O erro espreita a sorte,
dita o passo em falso
dos seres errantes;

por mais que se agarre
a seu timão forte,
eis que um sopro atroz

toma o navegante:
brutal sobressalto
entrega-o à morte
no abismo talássico.

O erro coletivo
impele gigante
navio, e o revés
o golpeia em cheio;

fazer dos fragmentos
novamente o íntegro,
à mercê dos deuses,

é o bravo e vão feito
de todos os Sísifos,
dos que não escapam

¹ Os poemas integram a parte do livro *Týkhe* (no prelo) denominada “Deriva”. In: Tápia, Marcelo. *Týkhe – Uma quarentena de poemas*. São Paulo: Olavobrás/Dobradura, 2020. **N. do A.**

² Escritor, ensaísta, tradutor e professor no Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: marcelotapia954@gmail.com.

de ser em fascínio.

26/9/20

PROMESSAS

Lenta, a consciência de agora
diz necessidades fortes
muito sentidas outrora,
largadas à própria sorte.

Impedidas de vingar,
quando mais tinham de ser
em todo e qualquer lugar,
hoje servem ao poder.

Projetados em palavras,
os anseios são antigos
balbucios espectrais
diluídos em sentidos

vagos, promessas refeitas,
ecos de dores retidas.

13-14/8/20

ALÉM DA VIAGEM

Depois das sereias,
depois das sirenes,
são guinchos confusos
de seres atônitos
que sem dó aturdem
a errância no mundo.

Romperam-se os laços

com o canto longínquo
ao qual se podia
ceder ou, em fuga,
calar com a cera
que tapa os ouvidos.

Também se quebraram
os elos com a urbe
hodierna, de mente
propensa à loucura,
ao tal desvario
dos corpos frementes.

O fluxo erradio,
no vão da esperança
que não se sustenta,
reúne uivos tristes
além da estridência,
futuros silêncios.

26-27/8/20

**DECÁSTICO
(FALSAS NOTÍCIAS BASEADAS EM FATOS)**

POLARIZAÇÃO VIRA MONOPÓLIO
VALORES PROFUNDOS PERDEM SEUS FUNDOS
O SER DESISTIU DE VER O QUE VIU
O TODO É APENAS PARTE DA VERDADE
O SOL SE PÔS Opondo-se ao depois

ENCERRA-SE HOJE TUDO ATÉ ONTEM
ADIADO TODO E QUALQUER ADIANTE
DEIXA DE EXISTIR QUEM ESTAVA POR VIR
FINALMENTE O GRANDE FINAL FINDOU-SE
APÓS DÚBIA AUSÊNCIA DEUS DISSE ADEUS

10-20/8/20

HÉLIO

Eis que o sol eleva a alma,
aquece o peito até o fundo;
faz vibrarem sangue e células,
faz crer em si um minuto.

Um minuto ser eterno
é ser solar, solo único;
como ser um só no mundo,
grão todo feito do inteiro.

Um minuto busca outro,
e é aí que tudo começa;
há uma fenda em cada encontro,
há um muro em cada cabeça.

Eis que o sol eleva a alma,
aquece o peito até o fundo;
faz vibrarem as moléculas,
faz crer em nós um minuto.

30/8/20

DERIVA

Qual é a janela?
Que via lampeja?
Que luz vem em correnteza,
que acorde desperta o mundo?

O fundo do túnel,
de que lado fulge?
Que relâmpago nos une,
salva-nos pela beleza?

De onde vem a pedra?
Qual defesa é a certa?

Que mão há que nos proteja,
que aplaque a ira do nume?

Raio no negrume,
azul num segundo,
à deriva o fluido assume
o comando da incerteza.

4-5/9/20

SONHO

Como é chato este mundo!
Embora gire, embora
sua bola siga inteira,
é sempre prisioneiro
do Tempo, réu da hora.

E nós, presos no preso,
buscamos a saída,
a hora certa, o lugar
da esperada surpresa
que nos transtorne a vida.

Que seja um viés no plano
de um nefasto desígnio
todo mal aparente,
toda beleza ausente,
todos os precipícios.

E se reverta a queda
a todos anunciada,
como um último sonho
que vinga, duradouro,
de uma crença em mais nada.

13/9/20

Seis poemas de *O enigma das ondas*

Rodrigo Garcia Lopes¹

Aéreo reverso

A palavra surfista desce a onda verso,
ganha velocidade na linha

então retorna e a

Rasga, num cutback,
e num S perfeito escala
até a espuma:
seus pés
pressionam a prancha

na batida a quilha desliza pelos metros de
cristas

Outra cavada forte em sua base
e parte para cima, faz um leque e gira
sobre si, desenha na parede
outra curva rápida-elegante
Agora

um mundo branco se desmorona lentamente
às suas costas

(as sílabas ficam invisíveis enquanto atravessam o tubo)

Só mais alguns segundos

¹ Poeta, romancista, tradutor, compositor, ensaísta e jornalista. Publicou os livros de poesia *Solarium* (1994), *Visibilia* (1996), *Polivox* (2002), *Nômada* (2004), *Estúdio realidade* (2013), *Experiências extraordinárias* (2015) e *O enigma das ondas* (2020). É autor do romance policial *O Trovador* (finalista do Prêmio São Paulo de Literatura de 2015). E-mail: rgarcialopes@gmail.com.

para o fim da
bateria

A palavra surfista ressurgiu do spray da casa de vidro
rasga a muralha esmeralda
em uma
manobra clássica
corta pra dentro

Uma vez mais
atinge o lábio da onda
e voa

Pós-verdade

Manhã de chuva, carrancuda
como um general russo.

Do nada, desanda a pensar:
a metalinguagem repôs (perigosa-

mente) o solipsismo do eu-lírico romântico.

Por que não o som do caminhão de lixo

ou a pitanga no bico do pássaro
contra um céu ardente ardósia?

A mancha de mostarda em sua blusa?

A menor distância entre dois pontos

não é você, Ego, seu tonto.

Céus, que luta mais inútil

se pode travar num papel?

Pra que se encalacrar com este encavalar

de palavras parvas que não levam a nada,
nenhum Valhala, Alamut, nenhuma Atlândida?

E o pior cego, insisto, é o que disse
que a vida não vale um alpiste

e que o dia é fake news e não existe.
Faça o seguinte, ou não faça:

Substitua a arrogante arte da recusa
pela simples e grata aceitação das coisas.

Sextina: o Dia da Marmota

Vai estar frio, vai estar cinza, e vai durar para o resto da sua vida.

Phil Connors (Bill Murray), em *Feitiço do Tempo*

O rádio-relógio dispara exatamente às seis
ao som de “I got you babe”. O DJ anuncia: “É hoje
o Dia da Marmota! Tá *muito* frio lá fora!”
Phil acorda e diz: “Mas isso não foi ontem?”
As saídas da cidade, bloqueadas. Voltou outra vez.
Na sexta, percebeu: era prisioneiro do presente.

Olhou-se no espelho; sim, estava ali, presente.
Ligou pros seus irmãos (eram em seis):
“Ninguém atende! É isso, acontece toda vez,
como previ!” Amanhã não estaria mais frio que hoje
e Rita não menos ou mais bela do que ontem.
Começou uma sextina para ela. Neve caía lá fora.

Às seis tocou o rádio-relógio que ele jogara fora:

“Mas que inferno este eterno presente!”

No quarto, tudo no mesmo lugar de ontem,
quando ao som de Sonny & Cher se levantou às seis
e diante do espelho perguntou: “Será diferente hoje?”
“Nasci de mim quando acordei. Tento outra vez?”

A previsão do tempo, como Phil, pirara de vez
e os festejos haviam atraído a multidão. Fora
do hotel, Rita disse a Phil que apenas hoje
era o Dia da Marmota e que um belo presente
seria fugir de Punxsutawney depois das seis,
“na mesma van branca que pegamos ontem”.

“A marmota viu a sombra antes de ontem,
ontem, hoje também. Vou dizer mais uma vez,
Sou imortal! Sou Deus!”. Foi quando seis
caipiras jogaram o homem do tempo pra fora
do café. Acreditava agora estar num mágico presente.
“Algo me diz que nada será como hoje”.

Só que não! Rita, a produtora, confirmou que hoje
era de novo dois de fevereiro. “Engraçado, ainda ontem
sonhei que era prisioneiro do presente”.

“Nietzsche chama isso de eterno retorno. Uma vez,
em Elko, aconteceu comigo. Você me deu o fora,
ontem”, disse Rita. “Não, amor, transamos umas seis”.

Vai, sextina, ontem não houve. Amor venceu mais uma vez.
Este presente é precioso e não se joga fora.
Phil deletou a sextina. Hoje, exatamente às seis.

Dreamscape, 4/8/2016

Ir além de mim

Num tapa

A tal realidade alterada
Não está em nenhum mapa

Tão nublado agora que poderia
Ser noite ainda

Trânsito pesado cipoal de pistas
na entrada da ilha

velha ponte suspensa por girafas gigantes amarelas

Minhas expectativas hoje se resumem a
Chegar em casa
Abrir a casa
Aguar as plantas

A lembrança da noite semi-insone
no interior do ônibus
A luz fantasmagórica dos novos zumbis
nos smartphones

Todos os vícios humanos
A estranha sensação de irrealidade disso
Essa viagem no espaço-tempo que é este nervoso
verso
A incerteza em relação a tudo

É bizarro

Perceber que todos os sonhos
Neste motel em movimento
Sempre tem um quê de serpentes velozes

Abduzido às 3 e meia da manhã, jogado

num devaneio persa de cores tapeçarias índigos e escarlates
numa cidade iluminada rua entupida de feéricos bazares

Fogueiras por toda parte
Manipuladas pela CIA

De cima pude ver uma van de turismo ser engolida por uma onda
no momento em que tentava atravessar uma praia da Síria
por estreitíssima faixa de areia

“Eu” havia virado um espírito, persona non grata
de realidade aumentada,
Ariel ingênuo, drone onisciente
e flutuava me movimentava pelo espaço
com incrível habilidade e controle

de movimentos.

Era certamente minha mente pensando
Criando formas de elaborar a viagem noturna a seu modo
Ou talvez atuando em dimensão paralela

Pessoas de turbantes pulavam e tentavam me pegar
Eu uma espécie de espírito zombeteiro e forasteiro
Daquela realidade de Sheherazade
O qual era preciso capturar e colocar
Numa espécie de cubo de cristal.

(Por uns segundos pensei ter aberto os olhos —
pude ver a luminosidade da pequena tela
engolir o perfil hipnotizado e alien do meu vizinho)

Chovia como se nunca tivesse chovido

Mas ainda assim eu via as torres
em chamas, cidades da noite vermelha,
Meu pai repousando num cemitério de corais
E, por todo o globo terrestre,
Multidões desesperadas atrás de malignos Pokémons.

Tritina para Orfeu

Quando o som era apenas som
e o sentido ainda não fazia sentido
tudo o que tínhamos era o mundo,

ou melhor, a imagem de um mundo
ainda mudo, profundo, mas sem o som
da linguagem a gerir um sentido

ao que antes era apenas pressentido;
a consciência de estar no agora do mundo
que Orfeu transforma em outro som:

O som do sentido nascendo no mundo.

Adivinha

tão imenso
que se ficar calado
ainda o escuto

tão frágil
que se disser seu nome
irá quebrá-lo

Expedição aos limites de minha casa

ou depoimento sobre como a falta de luz solar pode provocar experiências insólitas durante períodos prolongados de confinamento

André Cáceres¹

Capítulo 1

Regressava eu da última de minhas viagens reais, realizada pelos túneis subterrâneos do sistema de metrô de São Paulo, quando me sobreveio a notícia: a liberdade jazia enferma num dos escassos leitos de terapia intensiva, respirando com o auxílio de aparelhos e sem esperanças de melhora no curto prazo. Impossibilitado de sair, tomei uma decisão que, espero, nem mesmo o mais insidioso leitor ousará questionar: empreendi uma expedição aos rincões de minha residência, resoluto a decifrar-lhe os enigmas que compõem os tijolos e o cimento. Inicialmente nascida do mais puro egoísmo, posta em execução para saciar a sanha de minha própria curiosidade, tal jornada ganhou contornos épicos que me senti obrigado a tornar públicos, convencido de que as anotações provenientes do itinerário doméstico tinham o efeito colateral de apaziguar a agonia do mais entediado dos leitores e aplinar o desassossego do mais irrequieto dos espíritos.

Teria eu coragem de negar aos críticos dessa empreitada que a viagem à roda de minha casa nada me custou em termos materiais? Cuido que não deveria ser motivo de desonra admitir que tal excursão não tenha sido objeto de expensas de minha parte, entretanto é dever do autor ser de todo honesto com quem deposita seu precioso tempo a passar os olhos por estas humildes linhas. Não, digo e redigo, a travessia por meu domicílio não me foi isenta de despesas; não transformemos tudo em mera questão monetária, quando os dispêndios de ordem não material superam em grande quantia os nulos custos financeiros. Dito isso, o leitor poderá agradecer a si com semelhante trajeto sem despender seus recursos patrimoniais — o que não é o mesmo de dizer que o passeio lhe será gratuito. Reservo-me ao direito de calar a respeito dos sentidos desta ressalva; permitamos que a crítica faça seu trabalho ao menos uma vez.

¹ Escritor e jornalista. Autor do romance *Cela 108* (Multifoco, 2015), foi um dos vencedores do Concurso Scribe de Contos (2014) e do concurso Pauliceia 900 (2016). Atualmente escreve sobre literatura para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Twitter: @andrecaceres_.

Devo começar pelas janelas, por motivo algum senão pelo fato de que elas foram a mola propulsora da presente jornada. Incapaz de observar o exterior, voltei meu olhar para os dramas internos que acometiam o lar. A raiz de tal impossibilidade, compreenderá o leitor que me indaga, será explicitada em breve. Por enquanto, basta saber que tudo nasceu do paradoxo da janela — e que, em dicionários prestigiados, janela está listada como sinônimo de fenda, buraco, lacuna. Preenchamo-la de sentido adiante.

Capítulo II

Da janela de meu quarto, o verão converte-se em inverno sem cerimônia; as estações tornam-se homogêneas quando não se pode observar a natureza. Houve um tempo em que, do conforto de minha cama — ainda chegaremos a ela, deve-se dizer para acalmar afobações desnecessárias —, era possível avistar ao longe montes sinuosos e bosques verdejantes, torres elevando-se ao céu e nuvens precipitando-se ao chão. Nada me escaparia num raio de muitas milhas, como a um astrônomo que observa as translações e o bailado dos planetas feito um voyeur, sentindo em seu âmago o ciúme dos corpos celestes em órbita mútua e sensual, dos asteroides que cortejam o sol como aspirantes à mão de uma dama requisitada — todos inexoravelmente recusados, como os pretendentes de Penélope sob a ausência de Odisseu. As estrelas, elas também costumavam ser visitantes frequentes de meu quarto, agraciando-me todas as noites com sua luz antiga que nos permite vislumbrar o passado a olho nu, partilhar de tempos anteriores à era humana, quando gigantes caminhavam sobre a Terra sob o negrume do céu noturno pontilhado. E lá eu me quedava, sentindo a pequenez de meu ser sem saber que eu seria transformado numa criatura diminuta em breve.

Adianto-me, porém.

Pois findou-se o tempo em que as janelas de meu quarto ofereciam passagens para o passado, testemunhos da vida alheia, panoramas da metrópole e alívio interior. Com a repentina construção da Grande Muralha de Meu Vizinho, que não pode ser vista do espaço como a da China, mas que bloqueou-me a vista do universo inteiro — barragem que nem mesmo a da China pôde impôr a suas fronteiras — vi-me impossibilitado de empreender devaneios observatórios de dentro de meu quarto.

Por algum tempo depois de o muro ter sido erigido, tive de me refugiar em viagens imaginárias para os planetas e suas luas, mapeei o cinturão de asteroides e

busquei resquícios de vida extraterrestre. Essas aventuras supriram-me o desejo de explorar o desconhecido durante longo período, mas então vieram os dias da peste. O ambiente doméstico deixou de ser o ponto de parada entre uma rota e a seguinte para se tornar um claustro. Anula-se o conforto de um lar quando suas paredes protetoras passam a ser as extremidades de uma jaula. Nessa nova realidade, a mente renuncia à pródiga atribuição de veículo para fabulosas empreitadas e torna-se escassa em combustível para fabricar novas travessias.

Digo que a janela foi a força motriz que me empurrou para a empreitada que pretendo aqui relatar; mas estou sendo omissos. Há que se reconhecer: eu perdera o acesso à paisagem havia muitos meses quando me lancei na sinuosa rota de peripécias por minha morada. A causa verdadeira de minha empreitada não é outra senão os números.

Capítulo III

Quando os dias da peste assomaram, eu, que já era suficientemente hostil aos vizinhos, tornei-me arisco aos próprios familiares. Constatei que a privacidade havia se tornado uma virtude reservada apenas aos mortos, que por vezes nem chegavam a ser contabilizados — partiam em segredo, envoltos por uma solidão que jamais experimentaram em vida.

Os números não têm rosto nem odor, não exalam um cheiro putrefato quando não temos lugar para enterrá-los; não reclamam se não choramos por eles, nem demandam caixões mais luxuosos que de costume, aliás, não se incomodam de não haver esquife algum, tampouco pedem que se costure uma mortalha mais adequada à ocasião. Como os mortos, números não falam, não nos repreendem quando nós os desprezamos ou os tratamos sem a devida deferência. Porém, também como os mortos, números se reproduzem, se multiplicam e aumentam exponencialmente se nós os deixamos à larga. E temos de confessar que os deixamos.

Fingi condolências pelos algarismos que ganhavam contornos e traços e descendência e carne e osso e cheiro e um rosto e um documento de identificação empoeirado. Então eles deixavam de ser meros números por um instante fugaz, e uma sensação atroz de perigo tomava conta de mim, mas ía embora num átimo. Eu não admitia, mas preferia quando as pessoas eram só números. Números não têm família, não clamam por justiça, não esperam ser vingados, não atentam contra nossa sanidade

mental, não desrespeitam a moral e os bons costumes com seus corpos fétidos de cadáveres amontoados. Preferia me reconciliar com a matemática do que conferir humanidade àqueles números enjaulados em féretros.

Há que se fazer uma ressalva, contudo. A reconciliação com a arte de Pitágoras, Euclides e Russell não passava da página dois. Recusei-me a princípio a crer em seus gráficos montanhosos, a escalar suas subidas íngremes, como alpinistas que galgam cordilheiras de mortos. Minha crença na matemática era apenas um casamento arranjado, uma relação de fachada, um jogo duplo de aparências, um logro mal-ajambrado. Não tardou para que meu descrédito fosse provado equivocado. Tentei remendar os rasgos do tecido social com a linha da hipocrisia e a agulha do cinismo. Falhei. E então me lancei na presente jornada. Ah, os números, esses seres traiçoeiros que fazem com que eu me sinta pequeno...

Parece-me que eu estava havia meses alongado em minha cama — enfim, chegamos a ela, leitor, perdoe a morosidade com que alço voo, tal qual um jumbo que... Não, calo-me; à cama, de uma vez por todas! Estava eu em meu catre, conforme narrado, para o desespero dos que reprovam a repetição. Deitado, admirava o suntuoso espetáculo das paredes brancas imutáveis, a imaginar cenários dos mais toscos projetados na Grande Muralha do Meu Vizinho, quando me dei conta de uma súbita alteração no tamanho dos quadros suspensos em minhas paredes. Eles aparentavam ser maiores do que costumavam ser segundos antes. A porta, no canto oposto do cômodo, parecia se distanciar pouco a pouco, como se a distância da cama até ela ganhasse alguns centímetros, que logo se tornaram metros.

A percepção de que era eu quem encolhia, como se houvesse tomado a poção de Alice e estivesse prestes a adentrar o País das Maravilhas, atingiu-me como um raio. Observei minhas mãos, que de minha perspectiva se conservavam iguais, e contrastei o olhar com os móveis, para constatar que, ou meu quarto ganhava contornos gigantescos, ou eu me transformava em uma criatura pequena. “Bem que eu havia lido algo sobre isso”, pensei comigo mesmo. “Seria esse o verdadeiro efeito da carência de vitamina D acarretada pela falta de exposição à luz solar? Ora essa, pensei que fosse mais uma notícia falsa... Aparentemente, de vez em quando elas são verdadeiras”, matutei. Se ainda houvesse a possibilidade de olhar pela janela e vislumbrar casas, prédios, carros, aviões, árvores e nuvens, eu poderia comparar medidas e tirar as verdadeiras

conclusões; sem essa opção, tive de me resignar com a dúvida, embora ela não tenha durado muito tempo.

Aproximando-me da borda da cama que dava para uma das extremidades do quarto, tentei medir a distância entre o colchão e a parede. Antes, esse vão não era capaz de comportar meu braço; pois agora via-me diante de um abismo que me convidava ao mergulho. Com a redução de meu tamanho e, por conseguinte, do peso que o móvel era obrigado a suportar, o colchão restabeleceu seu formato original de maneira paulatina, mas a deformação bastou para me desequilibrar. Tentei me apoiar na parede, mas ela estava longe demais e eu caí. Parecia que minha queda nunca cessaria, até que o impacto contra o chão me trouxe de volta à realidade.

Antes que eu pudesse me recuperar do baque, ainda tateante em meio ao breu repentino, deparei com uma terrível visão: uma aranha gigantesca espreitava-me faminta. Seus numerosos olhos focalizavam meu rosto assombrado, suas presas batiam uma contra a outra em sinal de alarme, suas patas percorriam o chão empoeirado numa velocidade impressionante, seu corpo negro como a noite camuflava-se na escuridão que vicejava sob a cama — esse leito que todos os dias testemunha ao redor do mundo nascimentos, mortes, concepções e toda sorte de ritos humanos de passagem. Pensei comigo que seria irônico morrer ali, sob a própria cama, enquanto me resguardava em casa para não padecer.

No momento em que esse raciocínio cruzava minha mente, um ponto luzidio capturou-me a atenção. Ora, se não era o alfinete que eu perdera no dia anterior? Antes, mero instrumento doméstico; agora, minha Excalibur — talvez Ferroadada fosse mais apropriado ao meu tamanho, mas não cogitei isso enquanto a brandia contra minha algoz de oito patas. Esquivei da investida inicial da criatura e atingi-lhe com um golpe certo na parte posterior de seu corpo, fazendo-a se contorcer. A aranha ainda me dirigiu mais um assalto, quase bem-sucedido, que me seria fatal. Minhas vestes chegaram a se rasgar com sua pata maliciosa, mas consegui desferir-lhe mais uma incisão que desta vez a matou.

Deixei meu corpo cair exausto após a contenda inesperada e suspirei por muitos segundos. Embainhei o alfinete em um furo de minha calça, aberto pelas garras aracnídeas, e me levantei. Só então percebi que uma hoste de aranhas me cercava, como que em busca de vingança não apenas pela combatente recém-tombada, mas pelos anos de opressão impostos por mim. Calculei que não seria uma causa injusta da parte delas, mas que nem por isso me permitiria ser capturado com facilidade. Busquei a luz do

outro lado daquela caverna e parti em disparada na direção dela, tentando deixar o calabouço sob a minha cama.

Eu corria sobre as tábuas lustrosas do chão de meu quarto, que imitavam a madeira sem de fato sê-lo. Observando o assoalho assim, tão de perto, em escala reduzida, suas falhas antes imperceptíveis tornavam-se claras. O piso, antes liso e uniforme, agora parecia irregular, os passos ficavam cada vez mais inseguros enquanto eu fugia, já ofegante e cansado pelo esforço, até então inédito em minha quarentena, já que me impus uma rotina sedentária de privação de atividades físicas.

Capítulo IV

A claridade proveniente da lâmpada — e, devo admitir, até mesmo da janela, ainda que o muro lhe cobrisse a luz direta do sol e lhe tolhesse a capacidade de iluminar o ambiente — ofuscou meus olhos quando por fim consegui sair debaixo da cama. À medida que minhas pupilas se acostumavam à luminosidade, eu me dirigia para a saída do quarto. No entanto, uma enorme barreira marrom-escura se interpôs entre mim e a liberdade. A porta estava impiedosamente fechada. Isso não seria problema se a maçaneta não estivesse tão alta quanto um prédio. Seria impossível escalar sua superfície lisa e envernizada, então dei meia volta, driblei as numerosas patas das duas ou três aranhas que me ainda me perseguiram e corri na direção de meu canto favorito do cômodo.

A estante de livros erguia-se imponente como um imenso arranha-céu. Lombadas coloridas estendiam-se até tocar o firmamento branco, que, no caso, era o teto. Cheguei ao nível inferior do móvel e o encarei como se eu fosse o pedreiro contratado para perfurar a abóbada celeste durante a construção da Torre de Babel e estivesse prestes a iniciar a subida que me consumiria meses.

Iniciei minha escalada por alguns volumes de literatura brasileira, mais esquálidos e, portanto, mais fáceis de agarrar. Apesar de poderem subir com muito mais agilidade que eu, minhas perseguidoras hesitaram ao me ver galgar a obra completa de Murilo Rubião e, antes que o livro caísse da estante, saltar para os volumes de Campos de Carvalho. É sabido e amplamente difundido que aranhas são hábeis alpinistas, mas não é tão divulgado que elas são ávidas e respeitosas leitoras do surrealismo tupiniquim e nunca perderiam a chance de ler um conto de Rubião. Pois eu já estava me equilibrando entre os títulos latino-americanos, no vão entre Borges e Bioy Casares,

quando as vi devorando com satisfação a curiosa história do pirotécnico Zacarias. Antes que elas voltassem sua atenção para mim de novo, despistei-as no *Jogo da Amarelinha* e desapareci por entre os argentinos.

Mesmo sem a urgência da perseguição, minha ascensão foi fonte de grande sofrimento. O pó acumulado se aglomerava em bolotas dignas de feno no cenário dos filmes de faroeste. Prometi a mim que, quando retomasse meu tamanho original, faria uma limpeza sem precedentes naquelas prateleiras, arrumando os livros e deixando-os alinhados. Do topo da estante, eu avistava o quarto inteiro como um grande vale. A cama onde minha aventura havia se iniciado já parecia um planalto distante fazendo sombra na superfície do chão. Lá de cima, o guarda-roupa era a face escarpada de uma enorme montanha, ainda mais elevada do que a que eu havia galgado. Entre ele e a porta, o violão encostado há anos, já tomado pela poeira, era um monumento ao ócio.

Capítulo V

Tracei o plano para alcançar a maçaneta da porta e escapar do quarto. Usando todas as minhas forças, ergui um livro do último nível da estante e o empurrei até ele cair, formando uma ponte entre a prateleira e a televisão. O corpo afinado do aparelho de tevê parecia uma ponte, talvez uma pinguela suspensa sobre um precipício. Conforme eu andava, a cada passo ela tremulava mais e mais, feito bambu subjugado por uma ventania. Pois o leitor erguerá uma sobrancelha desconfiado ao saber que bastou a mera lembrança de uma ventania para que a janela, aquela mesma lacuna paradoxal de que havíamos tratado, que foi a pedra angular da presente jornada, a própria janela trouxe uma lufada violenta de ar. Em meu tamanho normal, eu a sentiria como uma agradável brisa matutina, uma corrente fresca para arejar o quarto; naquele momento, entretanto, senti aquele vento como um furacão, um zéfiro imponente que me derrubou de cima da televisão.

Estiquei o braço e consegui me agarrar ao cabo HDMI espetado na traseira do aparelho. Transpirando, quase escorreguei ao segurá-lo, mas consegui firmar as mãos. Prendi a respiração até que a lufada passasse. Quando tentei subir pelo fio, ele se desconectou da tevê, cedendo ao meu peso, e balançou tal qual cipó até o outro lado do aparelho. Larguei-o quando o cabo chegou ao limite de seu movimento, já na extremidade oposta, e planei por alguns segundos na direção da porta até meu impacto

ser amortecido pelas roupas penduradas nela. Nunca havia pensado que meus pijamas me salvariam a vida.

Deslizei pelo tecido macio até a maçaneta e, com um salto, pousei nela, que vergou sob o peso de meu corpo. Em um clique, a porta se abriu. Usei um cordão do pijama como apoio para descer de rapel até o chão e, enfim, pude sair do quarto.

Capítulo VI

Minha casa aponta diretamente para noroeste e situa-se no vigésimo terceiro grau de latitude ao sul do Equador, pouco abaixo do célebre paralelo popularmente conhecido como Trópico de Capricórnio. Localizada três horas atrás de Greenwich, ela está longitudinalmente pouca coisa a oeste do quadragésimo meridiano ocidental. Durante o ano, a área em que vivo chega a receber treze horas e meia de luz solar no verão, mas nos períodos mais frios, quando a temperatura cai a menos de dez graus Celsius, o intervalo luminoso não chega a onze horas em um dia. Naqueles dias de peste, menos de um mês antes do solstício de inverno, o sol se punha cedo, apenas cinco e meia da tarde, e não tornava a nascer até às seis e meia do dia seguinte, legando-nos treze horas completas de penosa e amarga escuridão. Para habitantes de um país tropical, litorâneo e caloroso em mais do que um sentido, as condições às quais eu estava exposto se mostravam cruéis e difíceis de aguentar por longo tempo, ainda mais em completo isolamento.

O território ao qual eu estava restrito, se não pelos desígnios da lei, pelas circunstâncias sanitárias em vigência, tinha uma área total de cento e oito metros quadrados. Minha residência estava situada meros oitocentos metros acima do nível do mar, o que significa que a água ferve a noventa e sete graus Celsius e meio em minha cozinha, em vez dos cem graus que ela precisaria atingir se eu vivesse no litoral, distante oitenta quilômetros em linha reta de onde eu moro.

Encravada em meio a um quarteirão, minha casa exhibe, em sua frente de seis metros de largura, um enorme portão de cor alva rodeado por pedras escuras que contrastam com sua brancura. A escassez de árvores por toda a ladeira em que o imóvel se localiza é parcialmente compensada por uma profusão de plantas das mais variadas espécies e tamanhos na garagem, único local do domicílio em que a luz solar incide diretamente.

Isso tudo que descrevo vem de memória, mas devo confessar ao leitor que não me lembrava das paredes externas descascadas sobre a garagem, tampouco dos detalhes da fachada da residência visíveis apenas aos visitantes de fora. Meu confinamento autoimposto me fizeram esquecer como minha casa se parecia para quem a olha da rua. O número do imóvel está enferrujado, pendurado na parede de pedra, enviesado na diagonal, dificultando sua leitura. Isso veio à minha lembrança de súbito como se me visitasse para alertar de que era para lá que eu deveria me dirigir.

Todavia, se as dimensões de minha residência antes me pareciam pequenas, talvez até apertadas, agora eu me via diante de um imenso deserto doméstico. Para onde quer que eu olhasse, as distâncias eram opressivas. Explorei o pavimento superior da casa com diligência e descobri cantos recônditos e desconhecidos em ambientes que antes me eram familiares. Não era a primeira que eu experimentava aquele sentimento, porém. Minha cidade toda, o leitor deve se lembrar, havia se tornado território proibido para mim. Eu me sentia *persona non grata* mesmo em minha vizinhança.

Assim como muitos que empreenderam semelhantes jornadas, eu havia acompanhado as imagens de minhas ruas favoritas vazias com o espanto incrédulo suscitado em Kublai Khan pelas descrições que Marco Polo lhe fornecia dos detalhes impossíveis das cidades de seu vasto império. Sentado em meu trono tal qual o imperador mongol, eu via os corpos empilhados, o asfalto estéril, o desespero dos que a peste poupou com a mesma impotência. Foram os mortos que construíram a cidade e agora eles pareciam reclamar a necrópole de volta, a paisagem gris outrora habitada por corpos vivos e repletos de cores.

Nem mesmo a arquitetura do bairro me seria familiar nesse momento. Eu vislumbrava frestas de janelas que permitiam ângulos antes inimagináveis. Sabia ser impossível conhecer a fundo todas as cidades do mundo, havia me conformado com esse pensamento; o que não esperava era constatar a impossibilidade de conhecer mesmo que de modo superficial as extremidades da própria casa. Rincões remotos de cada cômodo se desnudavam em porções inesperadas. A cidade, a região, o bairro, a rua, a casa, o quarto, cada esfera esconde em si seus segredos insondáveis. Existem muitas cidades em uma mesma cidade; agora eu me dava conta de não apenas a metrópole, mas minha própria casa é um tabuleiro de xadrez, suas torres e peões prestes a me proporcionar um xeque-mate a cada jogada hesitante de minha parte.

Capítulo VII

Disse que empreenderia uma expedição aos limites de minha casa e, para o destempero do leitor que pouco cultivava a virtude da paciência, divaguei para longe das fronteiras outrora prometidas. Devo desculpas ao caro leitor, que dedica seu tão escasso tempo e sua tão valorosa atenção às minhas humildes palavras; não obstante, permanecerei em débito. Não implorarei o perdão de quem não tenha sensibilidade para se compadecer dos eventos que descrevi na sequência anterior. Não os considero um despropósito, pois se tratam de questões primordiais para a empreitada que me propus a narrar.

Mas antes que me acusem de desperdício de linhas ou de parágrafos, adianto que, para o tamanho que eu havia assumido, meu banheiro mais se parecia com uma releitura surrealista dos cenários de *Metrópolis* de Fritz Lang. Caso o leitor venha um dia a se apequenar por deficiência de luz solar como eu, não recomendo que visite o banheiro durante uma exploração da casa. Não será uma experiência agradável ver os formatos absurdos da pia e do vaso sanitário do chão.

Desconsidere minha advertência sob sua própria conta e risco, porém essa talvez seja a mais útil informação do presente capítulo.

Sigamos em frente, a despeito dos eventuais protestos que nos impilam ao movimento oposto.

Capítulo VIII

A escada se mostrava um obstáculo mais temível do que se poderia imaginar a princípio. Cada degrau havia se tornado uma queda potencialmente mortífera. Eu não estava disposto a me arriscar catorze vezes a um salto de fé para chegar no pavimento térreo. Tive de elaborar uma artimanha para me lançar — eu estava a ponto de escrever “com segurança”, mas isso seria mentira, e eu nunca logro meu leitor — ao andar de baixo.

Pois o artifício não me veio de outro lugar senão o escritório adjacente ao meu quarto, o território menos doméstico de toda a casa, quase um apêndice do mundo externo fincado no seio do lar. Não deixa de ser irônico que a solução tenha vindo de uma paragem tão pouco afeita ao conforto e à contemplação, mais próximo de um terreno incógnito do que de algo que lembre um local de morada. Ainda assim, foi o

escritório que me trouxe a passagem de ida para a tão almejada sala e sua luz solar. Essa solução me veio na forma de um objeto dos mais triviais que se possa imaginar, mas absolutamente característico daquele cômodo: uma folha de papel sulfite.

Senti-me um Santos Dumont do mundo dos pequenos ao dobrar aquela imensidão branca de celulose no formato de um avião, ou algo que o valha. Meu Campo de Marte seria o hall que interliga quartos, banheiro e escritório, do qual parte a escadaria. Arrastei meu Boeing de papel — cujo formato estava mais para um F-15, mas com a confiabilidade do 14-Bis. Apesar dos riscos, era mais seguro do que me lançar escada abaixo.

Do topo dos catorze degraus, empurrei o aeroplano até que ela atingisse velocidade suficiente para conseguir sustentação no ar e montei sobre o papel. Segurei firme no Alfinete (com caixa alta, porque agora era o nome de batismo de minha espada, que antes de salvar minha vida era um mero alfinete em letras minúsculas) fincado na nave e senti o vento contra meu rosto enquanto o avião alçava voo.

É preciso fazer uma correção: sem propulsão contínua, minha aeronave não era de fato um avião, mas sim um planador; portanto o que eu rotulei de voo não passa de uma planagem. No entanto, era o suficiente para me levar até a sala em segurança. A taxa de descida bastava para que não houvesse choques diretos contra os degraus e suas quinas. Lá estava eu voando — planando, admito — sobre a escadaria, sentindo-me um Antoine de Saint-Exupéry à brasileira, quando me dei conta de que precisava ter concebido um mecanismo para controlar a direção do voo — planeio, admito — a fim de evitar colidir frontalmente com a parede do lavabo em que a escada se encerra abruptamente.

Como um Ícaro moderno, senti o calor da luminária instalada nessa parede começar a arder à medida que eu me aproximava. Lancei meu corpo para a direita de modo a desbalancear as asas do avião — planador, admito uma última vez — e fazê-lo virar. A tática funcionou, escapei da lâmpada que me ameaçava, como um sol em miniatura. Contudo, ao sobrevoar o sofá da sala, já procurando um local seguro para pousar, a porta de entrada trouxe-me uma ventania que me atingiu em cheio.

Minha nave foi lançada em parafuso na direção da cozinha. Não fosse pelo Alfinete espetado com vigor no papel, eu não seria capaz de me manter preso ao veículo; nem pretendo pensar sobre o que teria me acontecido caso eu tivesse cedido à intensidade da força de aceleração e largado o avião. Recuso-me a comentar essa

possibilidade, ainda que isso desaponte o leitor mais sádico, que acompanha meu relato mais por minhas agruras do que por qualquer outra característica.

Vencida a barreira que a escadaria apresentava, senti-me capaz de ultrapassar qualquer dificuldade que minha casa poderia oferecer. Não havia parado para pensar que a cozinha se mostra o local mais perigoso possível em uma residência. Há uma boa cota de acidentes domésticos no banheiro e altas doses de emoção a cada vez que alguém se aproxima de um lance de escadas, sim, pode argumentar o leitor. Todavia, poucos poderão listar perigos mais imediatos do que a combinação de fogo, gás e objetos pontiagudos proporciona. A cozinha é um verdadeiro matadouro. Eu só não sabia àquela altura que essa metáfora seria mais literal do que se pretendia.

Capítulo IX

Pousei em segurança dentro da pia cheia d'água, como o comandante Sully amerrisando no rio Hudson. Embainhei o Alfinete novamente e nadei para a margem sudeste da pia, abaixo do bebedouro. Pude matar minha sede antes de prosseguir a jornada. Percebi que o breve contato com raios de luz solar na sala e sobre a pia já começava a me devolver um pouco do meu tamanho normal, mas eu ainda estava minúsculo.

Investido desse espírito de bravura que me fazia pensar que nada poderia dar errado, decidi descer da pia, em um arriscado movimento, pelos puxadores das gavetas. Não contava com meu peso recém-recuperado que fez as duas gavetas superiores, em que me apoiei, tombarem no chão, espalhando talheres por todo o recinto.

Suspirei longa e demoradamente, pensando sobre como levaria tempo organizar tudo aquilo quando retomasse minhas proporções originais. No entanto, aquele era apenas o começo de uma bagunça muito mais generalizada.

Pensei estar enlouquecendo — sim, àquela altura eu ainda tinha em alta conta minha própria sanidade — quando comecei a ouvir vozes ao rés do chão. Olhei ao redor buscando quem seriam os donos daquelas vozes, que mal passavam de ruídos estridentes, até que notei uma aglomeração de garfos ao longe. Todos impossivelmente se equilibrando em pé.

Ainda estava eu tentando compreender como aquilo podia acontecer quando a sombra de um garfo, o mais alto de todos, se ergueu sobre meu rosto, cobrindo-me por inteiro como um véu de penumbra, e eu o ouvi pigarrear antes de se apresentar como o

general Garfield. Ele solicitava — e eu não parecia ter muita alternativa — que eu me apresentasse para fazer parte das tropas do exército na guerra contra as facas.

Não sei quanto tempo se passou até que estivéssemos todos sob uma cadeira que havíamos assumido como nosso quartel-general, alinhados em posição de sentido, os garfos, algumas colheres aliadas e eu. No extremo oposto da cozinha, já na fronteira com a área de serviço, as facas se reuniam sob nossos olhares férreos.

O frio que circulava pelo chão de azulejos me fazia bater o queixo enquanto eu tremia para empunhar Alfinete. O toque das trombetas de ambos os lados e as cores das flâmulas que os exércitos brandiam me tiravam o foco do absurdo daquela situação. Eu havia passado as últimas horas, em meio aos treinamentos, tentando compreender as motivações daquela guerra, mas tudo o que me disseram foi que estavam seguindo as ordens superiores. Chegaram a me espetar para que eu parasse de fazer perguntas inoportunas e não reduzisse o já baixo moral da tropa.

Assim que eclodiu a batalha, corri por entre as pernas das cadeiras e da mesa buscando uma posição menos dianteira. As facas tinham, obviamente, um poder de fogo maior do que nós, e eu não pretendia estar diretamente envolvido no front. É claro que falhei, senão pouco haveria para narrar aqui; por outro lado, tive sorte, senão não estaria relatando nada a não ser aos leitores que já partiram desta para uma melhor.

Picasso não teria pintado sua *Guernica* e nem Tolstoi escreveria uma linha sobre guerra, quanto menos paz, se tivessem encarado um soldado inimigo de frente, fitado-o no fundo de seus olhos e fincado-lhe a ponta de uma baioneta. Mas eu também não fiz nada disso, já que as facas não têm olhos e eu estava munido apenas de um alfinete, então também posso escrever sobre o desenrolar do conflito.

Vi companheiros meus de muitos anos de refeições tombarem de um lado e do outro, inimigos mortais se dilacerarem, soldados tirarem a própria vida para não serem capturados. Em minhas raras incursões para além das linhas de defesa das facas, aprendi o que é sentir medo de verdade. Conheci bons utensílios que haviam abandonado tudo o que tinham em suas gavetas para se sacrificar em uma batalha sobre a qual poucos ou mesmo ninguém sabia o que poderia resolver, se é que alguma guerra possa ter uma razão de ser. A única coisa que não vi foi a deserção, talvez porque não haviam motivos mentirosos para a realização da escaramuça; ninguém, em momento algum, falou em palavras vazias que nada significam, como “pátria”, “nação” e “liberdade”, ou toda sorte de conceitos que servem apenas para manter soldados fiéis a causas das quais eles não comungam porque não existem para além de interesses particulares. Não, ninguém

desertou. Facas, garfos e colheres deram suas vidas por algo maior, algo que não tinha nome.

Não me atrevo a narrar detalhes sob o risco de cair na ficção pura; confesso que pouco vi da refrega de onde eu estava. Embosquei alguns pelotões de facas, escavei trincheiras aqui e acolá, combati certas lutas individuais, comandi um ou outro grupo de garfos. Não pretendo pedir por mais honrarias do que as que me foram concedidas: ao fim da guerra, quando os tambores dos garfos soaram vitoriosos e a paz se restabeleceu em minha cozinha, fui condecorado com uma medalha de aço inoxidável pelos bons serviços prestados à República dos Talheres.

E então fui dispensado de minha carreira militar com a mesma rapidez com que adentrei nela, agora livre para, enfim buscar a luz solar pela qual meu corpo tanto ansiava na garagem de casa.

Capítulo X

Enfim estava eu diante das plantas que habitavam minha garagem. Meus ferimentos eram superficiais, as dores musculares que assaltavam meus membros não me impediam de seguir em frente, nem mesmo os vasos que mais pareciam os jardins suspensos da Babilônia poderiam me amedrontar àquela altura. Passei sob a carroceria do automóvel, que repousava como um corcel branco em seu estábulo, sem perspectivas de sair dali e pastar nas colinas do mundo externo tão cedo.

Dei enfim os últimos passos de minha estafante jornada sentindo-me exausto, como se nada mais pudesse me provocar dor e meu sistema nervoso estivesse imune a qualquer estímulo. Quando saí debaixo do carro, enfim senti o calor e a luz provenientes do sol, revigorantes para mim como para as plantas.

Não tive forças para fazer nada além de deitar ali mesmo, no chão empoeirado da garagem, e deixar-me receber os raios que me iluminavam sem mover um músculo sequer.

Eu havia explorado cada canto daquela casa, cada fresta e quina, cada rachadura e sombra, cada vão e abertura, cada palmo e metro quadrado que se possa conceber dentro dali. Nenhum de seus segredos jamais me seria vedado depois de tal expedição.

Então senti meus braços rasparem contra o chão e olhei-os de soslaio. Minha mão direita começava a se aproximar dos vasos de planta junto à parede. Minhas pernas se esticavam na direção do portão. Minha cabeça se deslocava rumo ao carro. Cada

pedaço de mim se tornava mais distante à medida que meu corpo se expandia sob a luz solar que o aquecia e lhe servia de combustível.

Um ruído agudo, como guizos tocando, ressoou em meus ouvidos. Adormeci sob as claraboias e sonhei com ruas cheias de vida, pedestres se acotovelando em meio aos vendedores ambulantes que anunciavam suas mercadorias, lojas multicoloridas oferecendo promoções aos transeuntes distraídos, amantes entrelaçados em um abraço firme, o som de buzinas se entrecruzando ao sino das bicicletas, os motores ruidosos dos ônibus confrontados às turbinas de aviões em plena decolagem, os contrastes, os cheiros, os sabores de uma vida perdida em algum ponto do passado.

Para o descontentamento dos leitores que não aprovam aventuras oníricas, acordei em minha cama. Mas avistei meus livros tombados e, ao descer as escadas, vi uma profusão de talheres esparramados pelo chão da cozinha, assim como um pedaço de papel ensopado dentro da pia.

Olhando ao redor, vi móveis familiares por outros ângulos, percebi os cômodos de minha casa por perspectivas novas, os quadros ligeiramente diferentes. A sensação de estranhamento me tomou por completo. Retornei aos meus aposentos e olhei pela janela. O muro havia sumido: agora ele daria lugar ao que eu quisesse imaginar.

QORPUS

VOLUME 10 NÚMERO 3

NOV 2020

ISSN 2237-0617