

Q O R P U S

ISSN 2237-0617 VOLUME 11 NÚMERO 2 JUN 2021



UFSC/PGET

QORPUS

VOLUME 11 NÚMERO 2

JUN 2021

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 11 NÚMERO 2

JUN 2021

ISSN 2237-0617

SUMÁRIO

Apresentação	09
Ensaaios	
Narrative linguistic analysis: A writer's workshop for your life	13
Dylan Emerick-Brown	
Never give a bicycle to a child of the future	31
Dylan Emerick-Brown	
O Eros em Marina Tsvetáieva	37
Aurora Bernardini	
O texto que vai além das palavras: o devaneio sonoro na encenação de Denis Marleau, a partir da obra "Os Cegos", de Maeterlinck	43
Maíra Castilhos Coelho	
James Joyce, Dublin ou um labirinto dentro de um labirinto: uma leitura em <i>Ulisses</i>	56
Albérís Eron Flávio de Oliveira	
A Dublin meticulosa de James Joyce	73
Emily Arcego e Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva	
As cinco traduções de <i>To the Lighthouse</i> no Brasil: breves apontamentos para uma análise crítica	85
Myllena Ribeiro Lacerda	
A poética transterrada do corpo no espetáculo Eva Perón de Copi e Bo	101
Marcelo Rodrigues	
Haroldo de Campos e Barbara Cassin – teorias em perspectiva	114
Ivi Fuentealba Villar	
As traduções de <i>O lustre</i> de Clarice Lispector na Argentina e Espanha	127
Rosangela Fernandes Eleutério	
Uma breve análise sobre a tradução do título de <i>O Quinze</i>, de Rachel de Queiroz, para a língua francesa	132
Maria Carolina de Brito Alves	
Mímese, Ícaro e Mr. Hyde em uma leitura da narrativa do filme <i>The Judge</i>	139
João Pedro Garcia Diniz Spinelli	
O gênero relato de viagem e a construção dos sujeitos: Impressões e distorções a partir do olhar	147
André Luiz de Faria	
Anton Tchekhov, "Os Malefícios do tabaco": uma crítica	153
Greice Kessler	
Uma peça que eu não vi e nem quero ver	165
Diego Francisco Tomazzoni Venuto	
Traduções	
Reflexões sobre a arte: arte e emoção, de Boris Eikhenbaum	171
Raquel Siphone	

Seriam os intérpretes trapaceiros?, de Benoît Kremer	179
Ana Carolina de Freitas, Brenda Bressan Thomé e Bruno Brandão Daniel	
Sylvia Plath: uma poeta em três mortes, de Jessica Atal	194
André Faria	
Os amantes de lady Chatterley, de Octavio Paz	207
Rodrigo Conçole Lage	
As borboletas com a asa noturna	213
Piotr Kilanowski	
Um poema de Jessica Atal	220
André Faria	
“Alba” e “Alma ausente”, de Federico García Lorca	227
André Luiz de Faria	
“O Manequim”, de Vicente Blasco Ibáñez	231
Rosângela Fernandes Eleutério	

Resenhas

ALBERS, Vera. <i>Transcontos</i>	245
São Paulo: Reformatório, 2021. 158 p.	
Valteir Vaz	
PERPETUO, Irineu Franco. <i>Como ler os russos</i>	248
São Paulo: Todavia, 2021. 304 p.	
Aurora Bernardini	

Entrevistas

Interview with Marie-Laure Ryan: on literature, videogames, new media and narratives	253
Ricardo Maciel dos Anjos	
Entrevista com Tomaz Tadeu	261
Myllena Lacerda	

Textos criativos

Racismo	269
Cristóvão José dos Santos Júnior	
Vermelho-sangue	270
Alison Silveira Morais	
Pedra mole	273
Vera Albers	
Sorrir de um palhaço	275
Huggo Iora	
Um dos meninos	277
Neuza Nascimento	
Causos do interior	279
André Faria	

QORPUS

VOLUME 11 NÚMERO 2

JUN 2021

ISSN 2237-0617

APRESENTAÇÃO



Oferecemos ao leitor, neste novo número da nossa revista, uma seleção de ensaios inéditos, assinados tanto por autores consagrados quanto por autores jovens e promissores. A diversidade é a marca deste número de *Qorpos*, e essa diversidade se reflete nos temas dos referidos ensaios: Marina Tsvetáieva, James Joyce, Maurice Maeterlinck, Virginia Woolf, Haroldo de Campos, Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Anton Tchekhov...

Além desses textos, a seção tradução traz reflexões importantes sobre essa atividade e abordam um amplo elenco de teorias e de obras traduzidas. Nomes como Boris Eikhenbaum e Octavio Paz são enfocados, ao lado de Sylvia Plath e Federico Garcia Lorca, entre outros de igual relevância.

A seção dedicada às resenhas está atualizada, trazendo textos sobre dois lançamentos recentes na área da ficção brasileira e dos estudos literários.

Duas ótimas entrevistas, com Marie-Laure Ryan e Tomaz Tadeu, vêm na sequência, tratando de temas como novas mídias e literatura e a prática atual da tradução.

Os textos criativos recheiam a seção final da revista com a prosa e a poesia de autores consagrados e iniciantes, num vibrante diálogo entre gerações de escritores brasileiros.

Boa leitura!

Aurora Bernardini
Dirce Waltrick do Amarante
Sérgio Medeiros
Vássia Silveira

QORPUS

VOLUME 11 NÚMERO 2

JUN 2021

ISSN 2237-0617

ENSAIOS



Narrative linguistic analysis: A writer's workshop for your life

Dylan Emerick-Brown¹

Which characters are writing your story? It is a strange question to ask yourself, but it is a serious one nonetheless and the severity of its impact is only justified by its uniqueness. Herman Melville never asked, “What’s Ahab’s problem?” Miguel de Cervantes never wondered about Don Quixote’s proclivity for windmill jousting. And Martin Handford could always find Waldo. And yet, you might ask “What’s the problem with my boss?” You might wonder why your spouse keeps repeating that pet peeve despite your protests. And you might not know where you are going in life. The common thread here is stories. Whether consciously or – more often, unconsciously – we tell ourselves stories that both reflect the way we see the world and simultaneously guide our journey through it. They are important evolutionary tools that help us to make sense of our experiences. However, we casually and commonly see ourselves as the protagonists of our stories when, in fact, we are also – and more importantly – the authors of them. The problem is not with the antagonist (your boss), the sidekick (your spouse), or the plotline (your life); the problem is bad writing.

Words, commonly taken for granted, hold power. Even single, subtle words can reveal more than we realize. In Graham Greene’s short story, “The Destroyers,” a gang of boys is considering their next neighborhood vandalization when one of the newer members says he’d recently been inside the house at the edge of the parking lot they congregated in. When asked why he had gone inside for a tour by the owner, the boy said almost unconsciously, “It’s a beautiful house” (10). The head of the gang, Blackie, became concerned. “It was the word ‘beautiful’ that worried him – that belonged to a class world that you could still see parodied at the Wormsley Common Empire by a man wearing a top hat and a monocle, with a haw-haw accent” (10). By being tuned in to language, the head of the gang started to become aware that something was off, an unpredictable change was coming, and he had reason to put up his guard when it came to the plan the boy was going to propose. Language can reveal not only how we truly feel as well as direct our future behavior.

¹ Dylan Emerick-Brown is an English teacher at Deltona High School in Deltona, Florida where he enjoys teaching James Joyce's works to his engaging students. He has presented on Joyce internationally and has numerous articles on his favorite author published. For more information on his work with James Joyce in secondary education, please visit <https://www.teachingjoyce.com/>. E-mail: dylaneb@live.com

Humans have been telling stories for thousands of years and for good reason. “Because knowledge only exists as an act of memory (there is no library outside of people’s recall), oral societies use language, speech and stories to aid recall...” according to Julie Allan, Gerard Fairtlough, and Barbara Heinzen in *The Power of Tale*. “Because sound vanishes, one cannot go back to check what has been heard. Instead, the checking takes place in the repetition of the idea or fact” (206). Storytelling is an innate and unavoidable aspect of humanity and the better we understand not only how we use it, but how it affects us, the better we can write our own futures.

To further this relationship between memory and narrative, past and future, Will Storr, in his book, *The Science of Storytelling*, writes, “For the psychologists Professors Carol Tavris and Elliot Aronson, the most important memory distortions ‘by far’ are the ones that serve to ‘justify and explain our own lives’.” Storr continues, “We spend years ‘telling our story, shaping it into a life narrative that is complete with heroes and villains, an account of how we came to be the way we are.’ By this process, memory becomes, ‘a major source of self-justification, one the story-teller relies on to excuse mistakes and failings’” (93-94). Our narratives are defensive mechanisms as much as they are machinations of identity. They project to the world who we want people to see us as and they protect us from alternative narratives that may not align with or disrupt the ones we’ve already constructed.

In Jonathan Gottschall’s book, *The Storytelling Animal*, he explains the connection between story and life. “A life story is a ‘personal myth’ about who we are deep down – where we come from, how we got this way, and what it all means,” Gottschall writes. “Our life stories are who we are. They are our identity. A life story is not, however, an objective account. A life story is a carefully shaped narrative that is replete with strategic forgetting and skillfully spun meanings” (161). And comprehending literary analysis makes us better at introspectively examining our life stories. For example, the subtle nuance between denotation and connotation can mean the difference between a new relationship or a catastrophic argument; the tone you use can speak volumes where your words fail; the way you develop the characters in your life influences how they impact the plot; and most importantly, the choices you make as the author determine all of this.

A good example of seeing ourselves as in our own stories is simply asking yourself two questions: 1) What do you want? 2) What do you *really* want? Regardless of the situation, this is nearly always applicable. You want a promotion; what you *really*

want is to be more respected by your peers. Dr. David Drake, in his groundbreaking and definitive book on narrative coaching, writes that, “protagonists often discover in the end what they first sought was only a proxy for what they truly desired and what they sought outside themselves was within them all along” (139). Now, consider the books you’ve read. Think about the journeys the characters have been on. Stories mimic our lives because their purpose, in part, is to make sense of them. It stands to reason that, vice versa, we can study our lives as stories in order to intentionally live them.

And everyone has a story. The complication is that we are not only the author, but also the protagonist, which certainly clouds our clarity when examining our lives. But even Aristotle hinted at this delicate balance when, in his *Poetics*, he wrote, “...the poet should act out his own play to the best of his power, with the gestures that go with it...” (437). And yet, we are far more comfortable as actors rather than as playwrights. Despite our yearning to be in control of our lives, there is a simplicity – as well as an avoidance of responsibility – in being the victim of circumstance: “a poor player that struts and frets his hour upon the stage” as Shakespeare’s *Macbeth* says.

However, the stories we play a part in – and write – are never as objective as we believe they are. We are rarely the protagonists we claim to be; the antagonists are always more complicated than we give them credit for; and the plot is less a one-directional road and more like a fraying thread composed of numerous independent strings. In *Storytelling in Organizations*, Yiannis Gabriel writes, “Poetic license is every storyteller’s prerogative – the acknowledged right to twist the facts for effect” (31).

And so, our lives are less like Ahab chasing his white whale or Don Quixote piercing windmill sails and more akin to the figures in Flann O’Brien’s acclaimed novel, *At Swim-Two-Birds* in which the characters in the fictional author’s novels, dissatisfied with the stories they’ve been forced to play their parts in, revolt against their creator and begin to write their own version of reality. As O’Brien writes, “The novel, in the hands of an unscrupulous writer, could be despotic...It was undemocratic to compel characters to be uniformly good or bad or poor or rich. Each should be allowed a private life, self-determination and a decent standard of living” (19). We are often unfair to the characters in our lives, as well as to ourselves. But, as we are characters in our own tales, we should consider demanding our own private lives and decent standard of living through self-determination. And like O’Brien’s characters, we have the ability – and responsibility – to pick up the pen and write our stories.

David Drake explains how we can rewrite our lives as the characters in our own stories. As a coach who works with clients, known as coachees, he has developed a method of helping people better understand their own influence in how they see and interact with the world in which they live. He writes, “The only way to authentically change a person’s story is to alter the underlying and contextual narrative processes that support it. Often this comes through helping coachees make new associations, e.g., between two stories, between two characters in a story, between a problem in one area of their life and a solution in another” (41-42). By changing one’s perspective, we can see ourselves not as leaves floating helplessly down a river but rather as kayakers paddling with intention and purpose while still flowing with the current, not fighting it, and pushing off the rocks as they come.

Given the subjectivity of our perceptions, the telling of our stories can be a challenge. Aristotle, again in his *Poetics*, hinted at a method for establishing some clarity here. He wrote, “The poet being an imitator, like a painter or any other artist, must of necessity imitate one of three objects: things as they were or are, things as they are said or thought to be, or things as they ought to be. This he does,” Aristotle emphasizes, “in language – using either current expressions or, it may be, rare words or metaphors” (441). This idea that through language we, as the actor and playwright, can affect the subjectivity of past, present, and future has taken root in modern philosophy as well.

This philosophical subjectivity of our perceptions defining reality can be challenging to communicate effectively. Will Storr describes it concretely: “If a tree falls in a forest and there’s no one around to hear it, it creates changes in air pressure and vibrations in the ground. The crash is an effect that happens in the brain” (25). So, while the tree did objectively fall in the forest, it did not objectively make a sound. Sound is a perception registered in the brain as picked up by our human ears. To another species with a different auditory and brain structure, the tree falling would likely make a completely different sound, if even a sound at all, as opposed to a different sensation. All of our perceptions are equally vulnerable to subjectivity, not simply our physical auditory one. Our perception of how others behave, why people say what they say, or our own role in a situation are equally constructed in the brain as opposed to existing in an external reality.

Robert Shiller, the Nobel Laureate and Yale professor, writes in his illuminating book, *Narrative Economics*, that literary theorists “have found that certain

basic structures are repeated constantly, though the names and circumstances change from story to story, suggesting that the human brain may have built-in receptors for certain stories” (15-16). Shiller applies humans’ relationship with stories to economics. If narratives apply to individuals, they can also apply to many individuals – thousands, millions, billions. “When one reflects that the economy is composed of conscious living people,” he writes, “who view their actions in light of stories with emotions and ideas attached, one sees the need for many different perspectives” (12). The use of stories in our lives is not merely hypothetical or philosophical, it’s real, documented, and pervasive.

Shiller also points out that narratives spread like diseases in epidemics. He notes that the Ebola epidemic that spread through West Africa was greatly affected by stories. “Medical researchers in the Congo during a 2018 outbreak of Ebola linked the high contagion to narratives reaching the population,” Shiller writes. “Over 80% of the interviewees said they had heard misinformation...These narratives discouraged prevention measures and amplified the disease” (23). Whether it be economics, epidemiology, or our personal lives, narratives are unavoidably integral to humanity and the better we understand this relationship, the more intentionally we can direct our futures.

In *The Three Laws of Performance*, the critically-acclaimed book on rewriting the future for people and organizations, Steve Zaffron and Dave Logan write that the first of three laws of performance is: “How people perform correlates to how situations occur to them” (6). This establishes the subjectivity of perception and how it relates to people’s subsequent behavior. And then The Second Law of Performance is: “How a situation occurs arises in language” (36). It is important to clarify that “*Language* is used here in the broadest sense,” according to Zaffron and Logan. “It includes not only spoken and written communication, but also body language, facial expressions, tone of voice, pictures and drawings, music, how people dress, and any other actions that have symbolic intent” (38).

This brings us to paying attention to the stories we have been telling ourselves and how they arise in the language we use. We perceive the world subjectively and then tell the story of that perception subjectively. “If poetic interpretation allows the storyteller to align events with desires and construct meaning in a meaningful way,” writes Gabriel, “analytic interpretation asks why such constructions resonate with meaning; whether they possess a deeper layer of

significance” (43). We should look introspectively at our own lives from the perspective of literary analysis, asking *why* we attach particular meaning to specific events, *why* a specific person resonates with us the way that they do. What motivates the characters in our stories and are they permanently relegated to the role we’ve given them? How does the language we use foreshadow later chapters? How did the plot get to this point and where do we go from here?

Few aspects of our stories are as abstract and meaningful as symbols. An old adage used earlier in this paper comes to mind: if a tree falls in a wood and nobody is around to hear it, did it really fall? Of course, it did. While objectively, the tree fell regardless of a person’s ability to witness it, subjectively it has no meaning. In his book, *Every Person’s Life is Worth a Novel*, Professor Erving Polster of the Department of Psychiatry for the School of Medicine at the University of California writes, “This versatility in the management of meanings has been the subject of extensive exploration, not only among psychotherapists but also among artists...” Elaborating on the plasticity of the mind, he continues, “The plasticity they have found – as represented by Dali’s limp watches, Picasso’s manipulation of shadows as if they were solid forms, Beckett’s characters who wait in limbo, and Joyce’s idiosyncratic syntax – have given new latitude to the perceivers of these most elemental experiences” (100-101). In art and literature, meaning and value are distinctly personal and somewhat ethereal just as they are in real life. Despite what a brand-new Fitbit is capable of, why do you still zealously wear your father’s old analogue watch? Despite your lack of respect for a coworker, why do you stew all day over something they said at a morning meeting? And despite the lack of hazard or threat of injury, why does your child avoid stepping on cracks when skipping down the sidewalk or bypass walking under ladders? As humans, we attach symbolic meaning to things in our lives unconsciously and everywhere. If we can pick up the symbolism of a bloody dagger in *Macbeth*, a forked path in “The Road Not Taken,” or an elusive white whale in *Moby Dick*, then we can certainly become aware of the symbolic meanings in our own lives. And just as Shakespeare, Frost, and Melville were able to construct their symbols, we are able to forge our own as well. By identifying those things which are meaningful in our lives and analyzing them, we can either remove their hold over us, strengthen it, or displace it elsewhere. Like the arbitrary tree falling in a forest, things only matter to us because we make them matter to us and likewise, we can make them not matter. This is how we can

begin to write our own futures as opposed to being unconsciously influenced by the symbols of our past.

Julie Beck, in *The Atlantic*, further elaborates this concept through an explanation of narrative psychology in which “a person’s life story is not a Wikipedia biography of the facts and events of a life, but rather the way a person integrates those facts and events internally – picks them apart and weaves them back together to make meaning. The narrative becomes a form of identity, in which the things someone chooses to include in the story, and the way she tells it, can both reflect and shape who she is. A life story,” Beck continues, “doesn’t just say what happened, it says why it was important, what it means for who the person is, for who they’ll become, and for what happens next.”

But before we can tackle the future, we have to consider the past because it is our subjective view of the past – as opposed to a deceptively inaccurate belief in an objective, historical view of the past – that guides our future. We don’t touch a flame because in the past it burnt us. We buckle our seatbelts when we get in the car because we’ve seen, either on TV or in real life, what can happen when a person gets into an auto accident. However, one of the most counterproductive elements influencing our view of the past and thus, distorting our clarity ahead, is also one of the most alluring, deceitful, and influential aspects of the past: nostalgia. According to Gabriel, “...nostalgic feelings can profoundly affect our construction and interpretation of present-day phenomena and mould our emotional reactions to them” (172). He goes on to explain, “One outstanding feature of nostalgia is that it always selects the terrain so that the past, dressed up and embellished, will triumph over the present...But, if nostalgia approaches the past in this glowing manner, it also affirms that the past is irrecoverably gone; it is part of the ‘world we have lost’” (172-73).

When it comes to The Second Law of Performance – how a situation occurs arises in language – English doesn’t quite suffice for this concept of nostalgia. To get more to the heart of how the past can guide our next steps into the future, we can look to a Portuguese word used in Brazil called *saudade*, pronounced sau-(rhymes with cow)dah-jay. It is loosely defined, according to Jasmine Garsd for NPR’s *alt.Latino*, as “a melancholy nostalgia for something that perhaps has not even happened. It often carries an assurance that this thing you feel nostalgic for will never happen again.” It is a beautifully tragic word exemplifying a longing for a past that may or may not exist the way we know it with the layered complexity of fearing that what you long for may be,

as Gabriel put it, “irrecoverably gone.” This single word is a perfect example of how language can both reflect how we feel about the world and show how one who uses that word would behave while navigating it. Its usage defines for its user not only their distorted view of the past, but also their belief in its impact on their future.

But we aren’t victims of our perceptions, far from it. This takes us to The Third Law of Performance by Zaffron and Logan: “Future-based language transforms how situations occur to people” (68). Just as someone’s use of *saudade* may predetermine their behavior regarding trust, relationships, or even travel options, someone’s use of another word may steer them in a different direction, a direction that may not have been a visible option to others. Think: *risk* versus *opportunity* when describing an imminent decision. Depending on which word used, the likely outcome is already foreshadowed for us. To this end, Zaffron and Logan use terms such as *default future* and *invented future*. They write that a default future is “the future that was going to happen unless something dramatic and unexpected happened” (12). “Future-based language projects a new future that replaces what people see coming. It doesn’t modify the default future; it replaces it” (71). People live into the future they see like a goldfish growing into the bowl in which it lives. It stands to reason that if the language we use not only reflects our worldview but also guides it, then being more conscious of our language can influence our future with more intention.

We often believe that our past and future are separate from each other as simply where we were and where we are going. However, research has shown that the past and future, held within our subjective minds, are far more intertwined in the stories we make for ourselves than we might realize. As David Drake writes, “Even though the past is given the bulk of attention in conceptualizing identity and development, a clear case can be made that who we are and how we act are as much influenced by our expectations of the future as they are by our explanations of/from the past” (85). The stories we wrote in the past: my co-worker doesn’t care about her job or my son is lazy – are the outlines for the stories we write for our futures: I won’t ask my co-worker for help or I’ll micromanage my son’s schedule to keep him on track. It isn’t a matter of right or wrong so much as understanding that these stories aren’t objective *or* benign; they were what we told ourselves in order to make sense of things and regardless of their accuracy, they don’t merely guide our behaviors, they dictate them. Coming to terms with this is what transforms us from simply passive characters in our own stories into skilled authors.

Interestingly, not coming to terms with our narratives can have quite an adverse effect. Jonathan Gottschall writes, “According to the psychologist Michele Crossley, depression frequently stems from an ‘incoherent story,’ an ‘inadequate narrative account of oneself,’ or ‘a life story gone awry’” (175). When we are the hapless victims of external plot points in our lives, we feel like we are being dragged along by life, characters in stories written by others. Considering those narratives more consciously, one can take more authorship. However, it is not so simple. Your unconscious narratives exist in your limbic system which is the primitive part of your brain, controlling emotions such as the fight or flight reflex. It communicates to the rest of your brain through emotions. Tapping into your limbic brain requires the effort of your neocortex, which is responsible for higher order functions such as spatial reasoning and language. This is the part of your brain which makes you distinctly human. Using language (diction or word choice) is challenging and imperfect when exploring your limbic brain and so writing out or discussing those narratives with some professional guidance – such as with a coach – can be an arduous and yet valuable exercise. Once the narrative can be pulled out from your limbic system via words assigned by the neocortex, you can begin to identify and make meaning of the unconscious story you’ve constructed and have been telling yourself ever since. From rewriting your past narrative, you can choose how to navigate through the present and future.

This analysis of the relationship between the mind (limbic brain) and language (neocortex) is a scientific branch known today as cognitive linguistics. As Vyvyan Evans writes in *Cognitive Linguistics: A Complete Guide*, “...cognitive linguists have deployed language as a means of investigating the nature of the human mind, and specifically the conceptual system – the nature and structure of non-linguistic knowledge – concepts – which language helps to encode and externalise” (42). What we tell ourselves on a conscious or unconscious level is a means of making sense of the emotions we feel and how we interpret the world. And these stories we tell from our past, encoded and externalized in language, can reveal how we will behave in the future in a variety of different scenarios.

At this point, it is worth noting that this isn’t merely philosophical or whimsical. “There’s been some brain research supporting this link between the past and the future,” writes Julie Beck, “showing that the same regions of the brain are activated when people are asked to remember something and when they’re asked to imagine an event that hasn’t happened yet.” This further relates to *saudade* in this missing of the

past blended with a fear for its future loss. It can be beautiful the way our need to express what we feel through language often precedes our scientific understanding of it.

Our ability to tell stories can make us victims of our own tales or authors of our futures, depending on our awareness of language and use of it. Skill in literary analysis and study of literature can help in this. Gabriel writes, “Omissions, exaggerations, subtle shifts in emphasis, timing, innuendo, metaphors are some of the mechanisms used. Far from being an obstacle to further study, such ‘distortions’ can be approached as attempts to re-create reality *poetically*” (31). By using the same literary devices an author uses to write a novel, the average person can write their future. However, being the author of your story doesn’t mean you can control all of the characters in your life; that would be bad writing. It means you can control how they appear to you and what role they’ll play. It is also important to consider what role *you* play in others’ stories. How might your boss or your spouse see you in the narrative they’ve constructed in their minds? Is it any more or less accurate than the roles you’ve created for them?

Those literary mechanisms Gabriel refers to – exaggerations, innuendo, and metaphors – are used in the stories we tell ourselves and they have the same effect on our lives as they have in literature: direct, mislead, and reinforce. Robert Shiller writes, “Linguist George Lakoff and philosopher Mark Johnson (2003) have argued that such metaphors are not only colorful ways of writing and speaking; they also mold our thoughts and affect our conclusions. Neuroscientist Oshin Wartanian (2012) notes that analogy and metaphor ‘reliably activate’ consistent brain regions in fMRI images of the human brain. That is,” Shiller concludes, “the human brain seems wired to respond to stories that lead to thinking in analogies” (17). The names we call our boss or the analogies we use with our spouse reflect as well as affect us.

Metaphors are not simply a creative literary tool or something we use in our narratives sparingly. They are incredibly common due to their absolute necessity in making sense of the world, ourselves, and our relationships with others. George Lakoff and Mark Johnson write, “Metaphorical imagination is a crucial skill in creating rapport and communicating the nature of unshared experience” (231). If the other person wasn’t there to experience one’s situation or, more abstractly, they cannot experience the idea in one’s mind, metaphors can be an essential tool for connection. Likewise, “just as we seek out metaphors to highlight and make coherent what we have in common with someone else, so we seek out *personal* metaphors to highlight and make coherent our

own pasts, our present activities, and our dreams, hopes, and goals as well (232-233). As Lakoff and Johnson conclude: “Metaphors may create realities for us, especially social realities. A metaphor may thus be a guide for future action...In this sense metaphors can be self-fulfilling prophecies” (156). And so, we should consider literary devices such as metaphor, personification, or metonymy not simply as tools authors use to create stories; for the same reasons, they are tools we all use to write our unconscious narratives and hold significance in our cognitive processes. Our use of language has the power to explain and clarify as well as direct and create. This generative power of language can be powerfully felt in our interactions with others.

A wonderful example of the relationship between what someone else in our lives can do and how we choose to see them is illustrated in Shakespeare’s play, *Macbeth*. In Act I, Scene 7, Lady Macbeth is enraged that her husband, who has the chance to become king, is going back on his promise to her regarding the murder of King Duncan which, to her, would help satisfy the witches’ prophecy of her husband’s rise to the throne. It is typical for readers or audience members to view Lady Macbeth as a power-craving homicidal madwoman. After all, it is she who pushes Macbeth to commit murder in order to become king. However, she is far more complex than that. She claims in the same scene, “I have given suck, and know How tender ‘tis to love the babe that milks me.” It is clear from the past-tense use of “I have given” that some time prior to the play taking place, the Macbeths had a child whom she breastfed and has since passed away given that there is no child in the current drama. According to Alixe Bovey of the British Library, “Pregnancy and childbirth were risky in the Middle Ages: complications that would today be considered relatively minor, such as the breech presentation of the baby, could be fatal for mother and child.” Further complicating the situation was the role of women in 11th century Scottish society. Bovey continues, “Most women, even those in privileged circumstances, had little control over the direction their lives took.” Lady Macbeth, a motherless aristocratic woman in a patriarchal Medieval society, had no purpose in life. Her only chance of advancement was tied with her husband’s actions; if she couldn’t be mother to a child, at least, perhaps, she could be mother to a country if, that is, she could push her husband to become king. This subtle realization illuminates previously unconsidered motives for Lady Macbeth and now one can see her in a new light. It isn’t power she craves, but rather purpose. While her actions and dialogue, written by Shakespeare four-hundred years ago and thus static and out of our control, do not change, our view of her and, as a

result, our behavior toward her character, changes. This is how it is with the people in our lives. We cannot control them, but we can choose how we perceive them. This new role for them in our stories changes how we behave toward them and, as a result, alters their behavior in turn and their effect on our lives.

Narratives have been gaining popularity lately in western culture to the point where they've nearly become meaningless buzzwords. However, the effectiveness of exploring and writing one's narrative is all in the effort. It takes practice and hard work to live the new narrative as opposed to simply calling it out. And despite narratives' recent recognition as a behavioral tool, this is something that has been going on for tens of thousands of years. In Yuval Noah Harari's book, *Sapiens: A Brief History of Humankind*, he describes the Cognitive Revolution which occurred some 70,000-30,000 years ago. He notes that it wasn't our use of language, as a species, to transmit information regarding everyday things that propelled us up the food chain; it was our ability to communicate about things that didn't exist in the real world. This capacity for fiction had huge benefits for *homo sapiens* from a collective viewpoint. "There are no gods in the universe, no nations, no money, no human rights, no laws, and no justice outside the common imagination of human beings," (28) writes Harari. With these imagined concepts spreading throughout humanity, people were able to relate to one another and understand something about each other quickly, without ever having met. "Since large-scale human cooperation is based on myths," he continues, "the way people cooperate can be altered by changing the myths – by telling different stories" (32). And so, we were able to affect real change in the outside world through the evolutionary ability to imagine it in our own inner worlds first.

These complexities mount in the stories we tell. As Gabriel writes, "They also cast other individuals into a relatively narrow range of roles...Story-work permits the narrator to rearrange his or her cast of characters, to turn allies into enemies, defeats into victories, traumas into triumphs" (41). You can rewrite the characters of your life to better fit the story you wish to live such as when Don Quixote, thinking of his lowly donkey, was "determined to call the horse Rozinante" or when considering the country lass whom he had affections for named Aldonza Lorenzo, "he resolved to call her Dulcinea del Toboso" (18-19). Our boss, who was the creator of chaos, the purveyor of problems, can be seen in a new light as a victim of their own circumstances, a helpless pawn in a game even they cannot control. This will alter the way you interact with your boss in the future. Your spouse who continually triggers your pet peeve is no longer an

inconsiderate accomplice to misery, but rather an insecure lover who has sought attention from those she loves – despite their sometimes perceived nuisance – since childhood when her parents were preoccupied with their divorce. This will motivate a new conversation you never considered having before. And the direction of your life is not in the hands of a faceless jury in the shadows pulling the strings of fate; you are the author of the next chapter of your life, just as you have been the author of every chapter that has preceded it. The crime is that you haven't noticed it sooner.

In fact, one might take a page from O'Brien's novel in which the characters put their fictional author – Dermot Trellis – on trial for his ill treatment of them in his stories. “*Call the first witness*, said the voice of Mr. Justice Shanahan, stern and clear as the last bit of music faded from the vast hall and retired to the secrecy of its own gallery,” he wrote. “This was the signal for the opening of the great trial. Reporters poised their pencils above their notebooks, waiting” (214). But perhaps you shouldn't be too hard on yourself. We've all been there. Besides, we are talking about the future and while what has happened leading up to the present has certainly influenced where you are and how you see things, once rewritten, the past is best left in the past.

Remember: stories are messy. There are unexpected character developments and emerging and/or diverging plotlines. Likewise, *writing* stories is messy. There is outlining, research, and character sketches; during the writing process the outline will change, additional research may be needed, and minor revisions are constant; as writing gets completed, the author gets introspective and makes more substantial edits, usually with the helpful eye of a trusted editor. Life, too, is a messy process. It requires planning and learning as well as action and adaptability, reflection and course-correction. And it usually works out better if you have a good editor – or sidekick character, at least – in your corner to help with those blind spots because you don't know what you don't know. This process – call it what you will: therapy, coaching, narrative psychology – is essentially a writer's workshop for the story you're living as you write it. The language we use, the tones of our voices, the positioning of our bodies, the way we dress, how we walk with good or poor posture, the steps we take or don't take...this is all character development. But we chose that outfit, those words, this tone, our posture, these hand gestures, and which paths to walk. And it is those decisions (as an author) that guide us (as a protagonist) through our lives (our stories).

If we simply live life as many of us do – like sleepwalkers, unaware, as Prospero says in *The Tempest*: “we are such stuff as dreams are made on” – then we are

conducting our lives like a free-writing exercise: loose, short-term, and haphazardly. However, if we live our lives as actors *and* playwrights – rewriting our roles, the roles of those we share the stage with, and our plotlines, as William Ernest Henley writes: “I am the master of my fate, I am the captain of my soul” – life is more like an MFA writer’s workshop for a novel: intentional, enriching, and fulfilling. David Drake refers to this difference between the old story we had told ourselves unconsciously and have been living our lives by and the new story we consciously tell ourselves to write our own futures with as reactive versus proactive (122).

And as a word of caution to all those who, by now, are understanding the relationship between psychoanalysis and literary analysis, be aware that whatever you resist, persists, as the adage goes. David Drake writes it perhaps more eloquently: “What people are defending against is often the very thing they most need in order to grow” (108). Just as a self-conscious writer whose novel is being workshopped might become defensive over any constructive criticism or deeper questioning, a person looking to improve oneself has to be open to the process and treading into the dark. The areas of our lives we are blind to are usually that way for the same reason we don’t want to go there. But just as we choose to avoid those dark spots, we can choose to shine a light on them.

The first step in shining that light is identifying the stories being told because, as they can be of a defensive nature, they will attempt to elude detection. A powerful and well-researched example of narratives’ use as a defensive or coping mechanism has been in the arena of unemployment. According to a paper by Yiannis Gabriel, David Gray, and Harshita Goregaokar, Douglas Ezzy’s research in the early twenty-first century into unemployed Australians revealed primarily three types of narratives people constructed for themselves, in which “the story’s narrator and its protagonist co-created each other” (1694), as coping mechanisms for their unemployment: “romantic narratives approach job loss as a positive experience of emancipation from oppressive work, leading to a better future; tragic narratives cast job loss as a negative turning point in people’s life plans, leading to depression, anxiety, and self-blame; complex narratives interweave job loss with other adversities such as marital breakdown or serious illness” (1692). Interestingly, these narratives were not found to be rigid, but rather quite fluid depending on how the individual perceives their situation, perceives themselves, and is coping in real time. “The unemployed manager or professional may create a story in which he or she constantly mutates from wronged casualty to dignified survivor to

dejected victim, from angry and rebellious fighter to resigned and apathetic sufferer” (1705). It can be difficult to grasp the narrative in our unconscious because it is constantly changing to fit the need for which it was written.

This defensive nature regarding a change in our narratives is difficult to overcome. As Will Storr writes, “The neuroscientist Professor Sarah Gimel watched what happened when people in brain scanners were presented with evidence their strongly held political beliefs were wrong. ‘The response in the brain that we see is very similar to what would happen if, say, you were walking through a forest and came across a bear,’” (87). It is a simple fight-or-flight reflex, and it doesn’t merely pertain to real physical threats, but also emotional and psychological threats to the stories we deeply believe.

Few things better exemplify this defensive reaction to narratives and our attempts to alter them than an excerpt from Claudia Rankine’s book, *Just Us: An American Conversation*. Rankine, discussing race and whiteness in America, talks with documentarian Whitney Dow of Columbia University’s Interdisciplinary Center for Innovative Theory and Empirics in which he gathered data on over 850 people – mostly self-identified as white or partly white – and documented their oral histories. When asked what he has learned about conversing specifically with white men, he replied, “They are struggling to construct a just narrative for themselves as new information comes in, and they are having to restructure and refashion their own narratives and coming up short” (29). As new information comes to light, such as when Rankine pointed out earlier in her book that a recently emerged audio recording from 1971 captured pre-president Ronald Reagan referring to African delegates to the United Nations as “monkeys” who “are still uncomfortable wearing shoes” (16), white men – in this case, also republican – have to conduct some mental gymnastics to justify being pro-Reagan while simultaneously anti-racist. While race is a sensitive topic for most people, it shows us just one of many examples of how we are constantly adjusting our unconscious narratives to keep us the protagonists of our own stories as opposed to the antagonists.

However, it is worth considering that the protagonist of one person’s story – perhaps Charles Marlow of Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* – is the antagonist of someone else’s story – such as the district commissioner in Chinua Achebe’s *Things Fall Apart*. In one’s own mind, they are the struggling yet scrappy workhorse keeping the business afloat by any means necessary while the boss is a tyrannical bureaucratic

cog; in the boss's mind he is the unappreciated hero in the background while the employee is an arrogant and often rogue asset who needs reigning in. It is all a matter of perspective and sometimes those narratives are subject to potentially very sensitive perspectives. As the unintentional authors of our narratives, this can lead to some highly misleading and self-sabotaging narratives for the sake of comfort.

When Sigmund Freud, in his 1908 essay entitled "Creative Writers and Day-Dreaming," he wrote of authors that, "The writer softens the character of his egoistic day-dreams by altering and disguising it..." (153). In this regard, when we write our narratives, we are consciously and unconsciously expressing and repressing ourselves. Even writer and professor Guy Davenport suggests as much when he mentioned, "Narrative is first of all interested in the functional liberty of the lie" (308). And from a cognitive linguistic perspective, the use of metaphor is employed for this very purpose. As Vyvyan Evans wrote, "An important idea in conceptual metaphor theory relates to hiding and highlighting: when a target is structured in terms of a particular source, this highlights certain aspects of the target while simultaneously hiding other aspects" (316). Our narratives simultaneously reveal hidden truths and mask with covert falsehoods. It is only through exploration into the words we choose, the meanings we assign, and the roles we and others play that we can fully comprehend what it is we really fear or desire.

When I think about the three characters – Orlick, Lamont, and Shanahan – near the end of *At Swim-Two-Birds*, I'm saddened. Fed up with their treatment in Trellis's novels, they sit at a desk while Orlick rewrites their story, punishing their indifferent father/creator. They essentially put him through the experience of the Mad King Sweeney, subjecting him to physical and emotional torment. However, nobody ever stopped them and asked, "What do you *really* want?" Before the pages on which they existed were unceremoniously discarded into a fire, thus killing them, they spent all of their time and energy on revenge when what they really desired was freedom. Some would argue that they needed more time in order to fulfill their devious plot and kill Trellis before he had a chance to murder them; I would argue that they needed a good narrative coach.

To this end, as a constant and conscious reminder of the authorship we have over our own lives, I have an artifact – a literary relic from O'Brien's influential novel – that rests on my desk at all times. In the novel, Orlick is the one rewriting his father's plight, taking control of the story and thus, his own fate. He does so with a specific

weapon, the one on my desk: “On his small finger Orlick screwed the cap of his Waterman fountain-pen, the one with the fourteen-carat nib...” (213). This antique pen reminds me of the elasticity of stories and that while we are certainly the protagonists of our lives, we are also their authors. We should write the stories we were always meant to live.

WORKS CITED

Aristotle. “Poetics.” *On Man in the Universe*, edited by Louise Ropes Loomis. Translated by Samuel Henry Butcher, Classics Club, 1943.

Allan, Julie, Gerard Fairtlough, and Barbara Heinzen. *The Power of Tale: Using Narratives for Organisational Success*. John Wiley & Sons, 2002.

Beck, Julie. “Life’s Stories: How You Arrange the Plot Points of Your Life into a Narrative Can Shape Who You Are – And is a Fundamental Part of Being Human.” *The Atlantic*, 10 August 2015, <https://www.theatlantic.com/health/archive/2015/08/life-stories-narrative-psychology-redemption-mental-health/400796/>. Accessed 28 November 2020.

Bowie, Alixe. “Women in Medieval Society.” *British Library*, 30 April 2015, <https://www.bl.uk/the-middle-ages/articles/women-in-medieval-society>, Accessed 07 December 2020.

Cervantes, de Miguel. *Don Quixote of La Mancha*. Translated by Walter Starkie, Macmillan & Company, Ltd., 1957.

Davenport, Guy. “Narrative Tone and Form.” *The Geography of the Imagination*, Nonpareil Book, 1981, pp. 308-318.

Drake, David. *Narrative Coaching: the definitive guide to bringing new stories to life*. 2nd edition, CNC Press, 2018.

Ernest Henley, William. *Invictus*. <https://www.poetryfoundation.org/poems/51642/invictus>. Accessed 05 December 2020.

Evans, Vyvyan. *Cognitive Linguistics: A Complete Guide*. 2nd ed., Edinburgh University Press, 2019.

Freud, Sigmund. “Creative Writers and Day-Dreaming.” E-book, *Der Dichter Und Das Phantasieren*, https://www.evergreen.edu/sites/default/files/alumni/images/Freud_Creative_Writers_Daydreaming.pdf. Accessed 19 January 2021.

Gabriel, Yiannis. *Storytelling in Organizations: Facts, Fictions, and Fantasies*. Oxford University Press, 2000.

Gabriel, Yiannis, David Gray and Harshita Goregaoker. “Temporary Derailment or the End of the Line? Managers Coping with Unemployment at 50.” *Organizational Studies*, vol. 31, no. 12, 2010, pp. 1687-1712. Garsd, Jasmine. “Saudade: An Untranslatable,

- Undeniably Potent Word.” *NPR: alt.Latino*, 8 January 2015, [https://www.npr.org/sections/altlatino/2014/02/28/282552613/saudade-an-untranslatable-undeniably-potent-word](https://www.npr.org/sections/latino/2014/02/28/282552613/saudade-an-untranslatable-undeniably-potent-word). Accessed 28 November 2020.
- Gottschall, Jonathan. *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. First Mariner Books, 2013.
- Greene, Graham. “The Destroyers.” *Twenty-One Stories*, Penguin Books, 1981, pp.1-23.
- Harari, Yuval Noah. *Sapiens: A Brief History of Humankind*. Harper Perennial, 2015.
- Lakoff, George and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago University Press, 2003.
- O’Brien, Flann. *At Swim-Two-Birds*. Dalkey Archive Press, 2012.
- Polster, Erving. *Every Person’s Life is Worth a Novel*. W.W. Norton & Company, 1987.
- Rankine, Claudia. *Just Us: An American Conversation*. Graywolf Press, 2020.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>. Accessed 28 November 2020.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. <http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html>. Accessed 05 December 2020.
- Shiller, Robert, J. *Narrative Economics: How Stories Go Viral & Drive Major Economic Events*. Princeton University Press, 2020.
- Storr, Will. *The Science of Storytelling: Why Stories Make Us Human and How to Tell Them Better*. Abrams Press, 2020.
- Zaffron, Steve and Dave Logan. *The Three Laws of Performance: Rewriting the Future of Your Organization and Your Life*. Jossey-Bass, 2009.

Never give a bicycle to a child of the future

Dylan Emerick-Brown¹

Endgame, the one-act play written by Samuel Beckett and first performed in 1957, epitomizes the theater of the absurd. Set in a post-apocalyptic world, reminiscent of the nuclear Cold War threat everyone – including the audience – was facing at the time, the four characters are Hamm, Clov, Nagg, and Nell. Hamm is a tyrannical, blind, and immobile man seated in a chair in the middle of the stage; Clov, is a young man who never seems to cease moving across the stage and acts as a servant to Hamm; Nagg, Hamm’s legless father lives in a trashcan next to Hamm’s legless mother, Nell, in her trashcan. All of the characters are symbolic of chess pieces as the title of the play implies given that an endgame is when, towards the end of a chess game, there are merely a few pieces left on the board to protect the king. Hamm is the king, highly limited in his movements; Clov is a pawn, the ever-moving workhorse of the play; Nagg and Nell are the pair of rooks, as even their trashcans resemble the cylindrical turrets of the chess pieces. The names also appear to be symbolic of the global conflicts so relevant during the play’s conception: “Ruby Cohn and other critics have noted that the characters’ names echo associations with hammers and nails: Nell is a homophone for *nail*; Hamm is a shortened form of *hammer*; Nagg is from the German *nagel*, for nail; and Clov is from the French *clou*, also for *nail*...By using English, French, and German versions of *nail* Beckett involves the principal combatants of modern European wars” (Jacobus 1048). Well into this play, Hamm decides to tell a story, though we never know for certain if it is fictional or not; it reveals one of the most fascinating and yet overlooked plot points in the entire production. It is about how the madman in Hamm’s story taught him that true suffering was the loss of something desirable and so Hamm’s behavior, which Clov found intolerably cruel, was in fact a subtle and disguised effort at saving his surrogate son – and infertile heir – from a life spent in a post-apocalyptic world.

¹ Dylan Emerick-Brown is an English teacher at Deltona High School in Deltona, Florida where he enjoys teaching James Joyce’s works to his engaging students. He has presented on Joyce internationally and has numerous articles on his favorite author published. For more information on his work with James Joyce in secondary education, please visit <https://www.teachingjoyce.com/>. E-mail: dylaneb@live.com

In the beginning of the play, Hamm “...holds the handkerchief spread out before him” and says, “Old stancher!” (Beckett 1050). This is a reference to the cloth from his face which stanching or stopped the flow of blood. After returning his handkerchief to his breast pocket, Hamm ponders, “Can there be misery – (*he yawns*) – loftier than mine? No doubt. Formerly. But now?” (Beckett 1050). He is lamenting his suffering in the post-apocalyptic world in which he is living. The most succinct description of the world outside comes from Clov when he says to Hamm from the window, “What all is? In a word? Is that what you want to know? Just a moment...Corpsed” (Beckett 1059). The world has ended and is lifeless beyond their walls.

In this post-apocalyptic world, life seems to have ceased beyond the characters on the stage, with the exception of a flea or crablouse in Clov’s trousers and a rat in the kitchen – the former exterminated, the latter still at large. Hamm can only dream of life with, “What dreams! Those forests!” (Beckett 1051). Even Clov, attempting to grow some seeds, admits, “If they were going to sprout they would have sprouted. (*Violently.*) They’ll never sprout!” (Beckett 1053). The lack of fertility in this environment is reminiscent of “The Waste Land” by T.S. Eliot and his Fisher King allusion. This comparison is made discreetly when Nagg and Nell are recalling their engagement on Lake Como, long before the end of the world, and Nell reminisces, “One April afternoon” (Beckett 1056). What would normally be a happy memory, becomes all the more tragic when contrasted against what the world has become. This relates beautifully with Eliot’s first line of, “April is the cruelest month...” (Eliot). The dichotomy of spring in April with losing one’s legs or the death of the world echoed through Eliot’s and Beckett’s work and is central to the theme of Hamm’s paternal style regarding Clov.

The infertility of this world also tragically and comically contrasts with the lineage of Nagg to Hamm to Clov. These references are made throughout the play such as when Hamm yells to his father, “Accursed progenitor!” (Beckett 1052). and “Accursed fornicator!” (Beckett 1053). Nagg even reminds Hamm, the symbolic chess king, that he was once as Hamm is now: “I was asleep, happy as a king, and you woke me up to have me listen to you” (Beckett 1068). He says this despite earlier Hamm telling Clov, “But for me, (*gesture towards himself*) no father” (Beckett 1062). Even though Clov is not Hamm’s biological or even officially-adopted son, they have a very similar relationship despite Clov’s role as a servant. Hamm asks Clov, “Do you remember when you came here? CLOV: No. Too small, you told me. HAMM: Do you

remember your father? CLOV (*wearily*): Same answer...HAMM: It was I was a father to you. CLOV: Yes. (*He looks at Hamm fixedly.*) You were that to me” (Beckett 1062). Hamm even goes so far as to predict in the future how his father, Nagg, will be dead and Clov will have left him: “I’ll have called my father and I’ll have called my...(*he hesitates*)...my son” (Beckett 1073). It is significant that despite Hamm treating Clov as a servant for the entire play, he reveals that on a deeper level he regards him as a son.

Towards the beginning of the play, Clov recalls how he had never had the joys a typical young boy would have experienced. “I never had a bicycle,” he says to Hamm. “When there were still bicycles I wept to have one. I crawled at your feet. You told me to go to hell. Now there are none” (Beckett 1052). Interestingly, it was on a bicycle that Hamm’s parents lost their legs in a terrible accident as Nagg reminded Nell: “When we crashed on our tandem and lost our shanks” (Beckett 1054). There is certainly the aura of tragedy surrounding the symbol of the bicycle. However, the denial of a bicycle to Clov from Hamm was not an intentionally cruel act, but rather an act of mercy he learned from an experience he had long before Clov was born and not yet “in the land of the living” (Beckett 1064).

Hamm tells Clov, “I once knew a madman who thought the end of the world had come. He was a painter – and engraver. I had a great fondness for him. I used to go and see him, in the asylum. I’d take him by the hand and drag him to the window. Look! There! All that rising corn! And there! Look! The sails of the herring fleet! All that loveliness! (*Pause.*) He’d snatch away his hand and go back into his corner. Appalled. All he had seen was ashes. (*Pause.*) He alone had been spared” (Beckett 1064). Interestingly, a painter and engraver would be in the business of capturing ephemeral moments in a state of permanence. In a post-apocalyptic world, ephemerality seems to be dead and all moments appear stagnant with no future possible. Also, the madman had been spared from the desolation of the apocalypse, as Hamm lamented in his opening lines concerning his lofty misery, because there had been no change for him – he already saw nothing but ashes. This was a pivotal experience in Hamm’s life as will be revealed by the end of the play.

In Hamm’s other story, he tells of a man who came to see him one Christmas Eve long ago to beg for bread or work in order to feed his little boy. While it is never confirmed whether this story is fictional, it relates too closely to Clov’s life to be dismissed as impossible. Hamm yelled at the man, “(*Violently.*) Use your head, can’t you, use your head, you’re on earth, there’s no cure for that!” (Beckett 1067). This is a

sentiment about the pre-apocalyptic world he repeats later after recalling all those he could have helped prior to Armageddon. Fascinatingly, just before this reflection, as Clov leaves the room, Hamm reintroduces old stancher from the beginning of the play. “(He takes out his handkerchief, unfolds it, holds it spread out before him.) We’re getting on. (Pause.) You weep, and weep, for nothing, so as not to laugh, and little by little...you begin to grieve. (He folds the handkerchief, puts it back in his pocket, raises his head.) All those I might have helped. (Pause.) Helped! (Pause.) Saved. (Pause.) Saved! (Pause.) The place was crawling with them!” (Beckett 1073). Hamm had, in fact, saved one – the one who weeps for nothing: Clov. And Clov’s connection with old stancher, the handkerchief, will be revealed in the end.

However, Hamm wasn’t an entirely callous man. As the father in his story was groveling, Hamm interestingly noted to Clov, “It was the moment I was waiting for. (Pause.) Would I consent to take in the child...” (Beckett 1067). This was a revealing sentiment Hamm repeated at the end of the play to Clov as the young man stood in the distance watching him: “If he could have his child with him...(Pause.) It was the moment I was waiting for. (Pause.) You don’t want to abandon him? You want him to bloom while you are withering? Be there to solace your last million last moments? (Pause.) He doesn’t realize, all he knows is hunger, and cold, and death to crown it all. But you! You ought to know what the earth is like, nowadays. Oh I put him before his responsibilities!” (Beckett 1078). It is easy to see Hamm addressing Clov at the end here. This begs the question, why would someone so cruel be waiting for the moment when the man would beg him to take his son? It would seem to be an act of kindness. But then why would Hamm agree to accept Clov into his life, only to treat him so poorly such as denying the young boy a bicycle? We also have the chess-inspired royal lineage allusion from Hamm to Clov with the mention of a “crown”.

The connecting thread comes near the end of the play when Hamm asks Clov for “a few words...to ponder...in my heart” (Beckett 1077). Clov eventually replies with his hope that one day he can break this cycle – reminiscent of the word *bicycle* – of misery and leave. He says, “I open the door of the cell and go. I am so bowed I only see my feet, if I open my eyes, and between my legs a little trail of black dust. I say to myself that the earth is extinguished, though I never saw it lit. (Pause.) It’s easy going. (Pause.) When I fall I’ll weep for happiness” (Beckett 1077). The key to Clov’s freedom and happiness is that he never saw the earth lit and so it can never be fully extinguished for him. Through the denial of worldly pleasures such as a bicycle, Hamm

was preparing Clov for a life in a world of pain and emptiness. We cannot know if the cold and empty world Hamm imagined for the future was the old world of the audience or a prediction of the post-apocalyptic hell to come, but he prepared Clov regardless. Just as the madman from Hamm's story was spared from misery because all he saw were ashes from the beginning, so long as Clov had not experienced pure joy and thus, loss, he would be better adapted to this world with nothing. And for Hamm to ensure Clov never experienced loss, he would deny him worldly pleasures. Hamm's acts of cruelty in the beginning of the play are revealed not to be acts of unkindness, but rather acts of mercy, stemmed from his lesson with the madman. The permanence of the artist and engraver would not be the prison of Clov; he would break free.

Hamm always knew one day Clov would – and likely should – leave and go out into the world beyond. Unlike the endless and inevitable hell Hamm has accepted, Clov seems determined to break his bonds with destiny and use free will to govern his future. When Hamm predicted Clov would end up like him, but alone, Clov responded, “It's not certain” (Beckett 1062). When Hamm said Clov was not able to refuse him, Clov replied, “Soon I won't do it anymore” (Beckett 1064). And as Clov places the alarm clock – which he earlier explained would signal to Hamm by its ringing that Clov had left him – and “*puts it on lid of Nagg's bin...*” he says to Hamm, “I'll leave you” (Beckett 1076). The subtle placement of the alarm clock on Nagg's bin is a reference to the breaking of the paternal lineage. Just as Hamm rejected his father, Clov must now reject his symbolic father in order to free himself and live in this “corpsed” (Beckett 1059) world.

Poetically, Hamm had revealed all of this in his brief line while Clov was absent from the stage: “The end is in the beginning and yet you go on” (Beckett 1073). This is reminiscent of the doxology *Gloria Patri* – also known as “Glory Be To The Father” – which states, “As it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end” (*Gloria Patri*). The use of the word “yet” as a conjunction implies free will. Should Beckett have chosen to excise that word and simply write, “The end is in the beginning and you go on,” this would have implied a sense of inevitability. However, “yet” reveals that despite the end being in the beginning, Clov chooses to go on. Here there is again the father-son analogy with “Glory Be To The Father”. In Catholicism, there is a predestined plan set forth by God; in chess, the pieces must be moved by a player; and in theater, the actors must perform from a pre-written script. Despite all of these

inevitably, Beckett symbolically gives Clov the gift of free will which he will use to leave Hamm.

And just as Hamm said, “The end is in the beginning...” The play ends with Clov ready to leave forever, dressed in a “*panama hat, tweed coat, raincoat over his arm, umbrella, bag*” (Beckett 1077-1078). Hamm “*holds handkerchief spread out before him.*) Old stancher! (*Pause.*) You...remain. (*Pause. He covers his face with handkerchief, lowers his arms to armrest, remains motionless.*)” (Beckett 1079). As one may recall from Hamm’s opening lines – connecting the end to the beginning – a stancher is a cloth that stops or stanches the flow of blood. In the lineage of Nagg-Hamm-Clov, it is Clov who is symbolically the stancher, the end of the bloodline so-to-speak. Just as the forests of Hamm’s dreams are gone and Clov’s seeds refuse to sprout, this is an infertile waste land. This again connects to T.S. Eliot’s poem inspired by the destruction of the Great War and the infertility of the Fisher King. In the final lines of the play, Hamm could be referring to his handkerchief or, perhaps, Clov who is still standing near the door. Either way, it was Hamm’s seemingly callous and cruel behavior towards Clov, such as denying him a childhood bicycle, that inevitably prepared him to escape this post-apocalyptic world – if not physically, mentally; and it was Hamm’s experience with the madman long ago who taught him the way to raise a boy of the future by denying him a past.

WORKS CITED

Beckett, Samuel. “Endgame.” *The Bedford Introduction to Drama: Second Edition*, edited by Lee A. Jacobus, Bedford Books of St. Martin’s Press, 1993, 1045-1079.

Eliot, T.S. “The Waste Land.” *Poetry Foundation*, 1922, <https://www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land>, accessed 30 April 2019.

“Gloria Patri.” *Hymnary.org*, https://hymnary.org/text/glory_be_to_the_father_and_to_the_son, accessed 20 April 2019.

Jacobus, Lee A., editor. *The Bedford Introduction to Drama: Second Edition*. Bedford Books of St. Martin’s Press, 1993.

O Eros em Marina Tsvetáieva

Aurora Bernardini¹
Universidade de São Paulo

I. Preliminares

Na Rússia, ainda modernamente, compor poemas sem ritmo, sem rima, sem assonâncias, e sem uma série de outras figuras de som não é considerado poesia. Tanto mais em Marina Tsvetáieva (1892-1941), cuja poesia prima justamente pela estrita relação entre o sentido e o som, que o reforçava, ou mesmo o antecipava. Lembro aqui o ímpeto que senti ao ler os versos de *O poema da montanha*, escrito quando da ruptura de Marina com Konstantin Rodzévitch, em que a montanha, lugar favorito dos encontros dos dois amantes, lança sua maldição às convenções da burguesia que os obrigou a tanto: “ búdut/ /diévkami váchi diévotchki/ i poétami sinaviá!” (algo como:” que suas filhas sejam rameiras/ e poetas os filhos seus!”) e que Elaine Feinstein tão bem traduziu em seus *Selected Poems* como: ” Your daughters shall all become prostitutes/ and all your sons turn into poets!” (EF, 1971, 92)

Mas, em se tratando da conceituação do amor achei mais elucidativo escolher alguns trechos retirados dos dez cadernos que Marina levou consigo quando retornou na URSS, em 1939, depois de lá haver saído em 1922, (que Tzvetan Todorov selecionou e eu traduzi em *Vivendo Sob o Fogo - Confissões*,(VF), em 2008) e outros retirados do *Cahier Rouge*, (CR), que ela havia deixado na França aos cuidados de um amigo (e que foi entregue a Georges Nivat e publicado em 2011,em edição bilíngue, com tradução de Caroline Bérenger e Véronique Lossy).

II. Os cadernos de Marina Tsvetáieva

No prefácio a *Vivendo sob o fogo – Confissões* , o crítico francês Tzvetan Todorov prepara o leitor para a apaixonante travessia de uma vida inteira, de uma vida em chamas, pois Marina a viveu em todos os seus momentos – da infância ao suicídio – com o máximo de intensidade, sempre à procura da apreensão do absoluto, no êxtase e

¹ Professora de pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da USP. E-mail: bernaur2@yahoo.com.br.

na dor, sem nunca fazer concessões, mesmo nos momentos mais trágicos de sua existência.

Suas cartas-confissões, tanto as reunidas por Tzvetan Todorov quanto as recuperadas por Georges Nivat, escritas e reescritas como se fossem poemas, muito íntimas, muito vivas, muito verdadeiras, atravessam os períodos mais conturbados de nossa história contemporânea: a primeira e a segunda Grande Guerra, a revolução russa, o stalinismo, a invasão nazista, e os diferentes fenômenos que os acompanharam: o desemprego, a fome, as delações, as prisões, as execuções.

“Somos o que a vida nos faz” é uma das frases que se encontra em seus “Cadernos” cuidadosamente guardados para serem resgatados depois de sua morte; no entanto esse “fazer” da vida, geralmente a despeito da pessoa, se transforma nela em violentos embates travados entre a vida e seus princípios, aos quais será fiel a ponto de chegar a pagar com a própria vida. “Foi um espírito viril” – disse dela Pasternak – “álacre, decidido, batalhador, indomável. Na vida e na arte aspirou sempre, impetuosamente, avidamente, com garra extrema, ao refinamento, à perfeição. Perseguindo-os, atirou-se muito à frente, superou todos.” (Pasternak, 250)

III. O Eros em Marina Tsvetáieva

Vamos começar com a menção a uma carta que o marido de Marina, Serguêi Efron escreveu ao amigo, o poeta Max Volóchin, em 1923, onde ele explica que “Marina, poeta do fogo, precisa de lenha para alimentar a paixão que serve de fonte à sua inspiração e de motor à sua criação poética”. E acrescenta, com realismo, que “a qualidade dessa lenha pouco importa”. (CR,94)

Agora, o depoimento de Rozdiévitch, o amante tcheco de Marina:

“Nossa ligação durou dois anos, em Praga. [...] quando repenso a isso tudo, me digo que nem sempre era digno dessa relação com Marina. Agora vejo as coisas de maneira diferente, mas, na época, eu era um superficial. Eu procurava a estabilidade e ela, uma visão fantástica” (CR, 296)

Marina, escrevendo sobre essa ruptura, em seu Caderno, em 1923:

“Construir minha felicidade sobre as costas dos outros – isso não posso fazer. Não sou uma vencedora, digo o que sei de mais profundo sobre mim.”(VF, 306)

“Minha alegria, minhas necessidades não significam nada em minha vida. Mais precisamente: o sofrimento dos outros destruiria instantaneamente a própria

possibilidade de elas existirem. Serguêi sofre, não posso me alegrar com Rozdiévitch.” (VF, 307)

Nota-se que, em Marina, é fundamental que suas “paixões”, que ela chamará de “romantismo”, não firmam os objetos de seu “amor”. O amor, ela terá ocasião de repetir durante a vida inteira, é o sentimento que a liga ao marido e aos filhos (além de Àlia, ela terá mais um casal, mas Irina, a caçula, morrerá de inanição durante a guerra civil, na URSS, antes de sua partida para a França, via Berlim e Praga, para se reunir com o marido). Ou seja, o amor é o sentimento de ser essencialmente necessária, imprescindível aos seres amados, e o resto seria romantismo. Só que, obviamente, a questão se torna muito mais complexa. Esse mesmo sentimento de necessidade/doação ela o sentirá em relação a muitos outros seres, homens e mulheres, que constelarão sua vida e que inspirarão seus versos. Primeiro entre eles, em 1914, é o irmão do próprio marido, a quem ela visita no hospital, onde ele morre, pouco depois. A segunda é uma mulher, Sonia Parnock, com a qual ela mora algum tempo, após o marido ter ido ao front como enfermeiro do exército russo, na guerra de 1915. Essas paixões/inspirações (a única que se concretizou e quase a levou ao divórcio ocorreu na Tchecoslováquia) serão objeto de inúmeras cartas – algumas delas memoráveis – e continuarão quase até o fim de sua vida. Claro que o marido, cujo perfil emerge nas entrelinhas dos escritos de Marina, havia de ressentir-se por essas “ênfatações”: muitas das atitudes de Serguêi Efron são extremadas, quando não temerárias, e talvez tenham sido tomadas para se valorizar aos olhos da mulher (como quando, de oficial “branco” que havia sido, se tornou espião soviético na França) e, quem sabe – provavelmente -- tenham colocado sua vida em risco também por causa disso.

Mas, após o término com Rozdiévitch, aqui está Marina, em 1924, escrevendo a Aleksandr Bakhrakh, sua nova paixão:

“... O meu futuro – é *ontem*, você compreende? *Não tenho amanhã*. Resta uma coisa: meus poemas. Mas: fora de *mim* (viva!) não são nada para ele [o marido] (ele ama Gumiliov; eu não sou a *sua* poeta!) Portanto, esse caminho torna-se também impraticável. Restam, então, as forças da natureza: o mar, a neve, o vento. Mas isso tudo – leva ao amor. E o amor – só existe por ele !” (VF,312)

E ainda:

“ Eu sou você + a possibilidade de amá-lo.(Você é eu + a possibilidade de eu me amar. *Você*, a única possibilidade de eu mesma me amar. A exteriorização de minha alma. (4/7/24 – VF, 317)

Uma exceção aparente, entre suas paixões passageiras, é representada por seu relacionamento com dois poetas que ela considerava à sua altura: Boris Pasternak e Rainer Maria Rilke. Ela havia encontrado rapidamente Pasternak em Moscou, antes de partir, em 1922, mas, nos catorze anos que ela passou na França, entre os dois surgiu uma correspondência apaixonada, cada um achando o outro um grande poeta. A relação de admiração amorosa entre os dois só terminará em 1935, quando ela o encontrará em Paris, por ocasião do Congresso pela Defesa da Cultura organizado pelo Komintern, como um ser temeroso e não como o semideus que havia imaginado.

Assim escrevia ela a Boris Pasternak, em 11/5/27:

“Não me compreenda mal: eu não vivo para escrever versos, eu escrevo versos para viver ... Preciso de você , Boris, como o abismo, o infinito, para que exista aonde atirar e não escutar o fundo.... Para que exista onde amar. Não posso amar (ASSIM) um não poeta. Você também não pode.”(VF,399)

Foi Pasternak quem pôs Marina em contato com Rilke, no último ano de vida deste, em 1926, e entre os dois (ou melhor, entre os três!) se estabelece também uma correspondência magnífica, hoje acessível em vários idiomas (Marina, graças à mãe, conhecia perfeitamente o alemão, que era a língua na qual escrevia Rilke, apesar de tcheco de nascimento), onde a admiração pelo poeta logo se transforma em amor pelo homem que, embora lhe dedicando a última de suas *Elegias*, lhe responde com reservas, pois Rilke já se sabia fatalmente doente de leucemia. Marina não sabia disso e se decepcionou.

”Para viver” – ela previra, já antes de sair de Moscou – “ eu preciso amar, ou seja, estar junto ...] eu preciso de todos, pois sou insaciável. Mas, a maior parte do tempo, os outros nem fome têm, donde esta tensão eternamente tensa: será que alguém precisa de mim?” (VF, 146)

E ainda:

“A utilidade de uma pessoa, para mim, é o amor “ escreve ela a uma amiga (VF,732), mas, marcada que está pelo que ela chama de “uma paixão pelo amor infeliz, não correspondido, impossível”, ela escolhe a plenitude do desejo, não sua realização (VF, 37) e ... compõe seus versos.

Aqui estão as considerações abrangentes de uma das tradutoras de Marina Tsvetáeva, Caroline Bérenger, no final de seu posfácio, no *Cahier Rouge*:

“...uma tendência de sua criação consiste em se alimentar do

sentimento amoroso em todas as suas formas, pouco importando a natureza e a qualidade do combustível, o essencial é que ele queime. Nesse sentido, o eros de Tsvetáieva é um objeto difícil de analisar. Sem dúvida, ele se inscreve num período de grande liberdade de costumes, em que todas as formas de amor eram possíveis, mas o que torna esse eros impressionante é que ele seja expresso de maneira tão direta. Basta para tanto ler-se os fragmentos de *Noites florentinas* que permitem adivinhar todo o erotismo fantasmático e onírico da relação, a *Carta à amazona*, que revive a paixão amorosa intensa por Sofia Parnok, o *Julgamento póstumo* e a repetição incessante, como se se tratasse de uma ladainha, do verbo gozar e da palavra gozo.[...] Por sinal, não é do amor sáfico que ela fala e que não deixa de ser uma evidência para ela, mas da questão delicada da maternidade para um casal de lésbicas[...]aniquilada pela natureza que torna impossível a concepção de uma criança[.]. Ao mesmo tempo não é do gozo que ela fala, em todas as suas formas, mas de sua ligação com a morte; nem é de uma paixão adúltera, mas de uma relação carnal que é, antes de qualquer outra coisa, o desnudamento de uma alma.”

Finalmente, em Tsvetáieva, “ o eros se encontra numa proximidade imediata com o ato de escrever, como se o amor e a palavra, a abstração e a sensualidade fossem as faces de uma única moeda. É disso que vem sua intensidade.” (CR, 185-186).

IV. Outras faces do eros

Joseph Bródsky, (CR, 186), outro admirador da poesia de Marina, quis encontrar na atitude de “rigorismo ético” que ela mantinha frente ao erotismo, certo espírito calvinista [determinado por Deus, que não concede graça nem permite recurso]. Viu-se que esse rigorismo pesou para Marina na decisão de sacrificar sua ligação com Rozdiévitch, “o único que me quis toda inteira” – conforme ela lhe escreveu, ainda em Praga, (CR, 97) – e não prejudicar o marido e a prole que dependiam dela “irreversivelmente”.

Entretanto, quando se tratava de sacrificar sua poesia, que também considerava determinada por Deus, o que pesava, mais do que qualquer rigorismo, era a fidelidade à própria autenticidade, um sentido de justiça muito pessoal, independente de qualquer imposição. “ Se eu tivesse um brasão” -- dizia ela -- “ escreveria nele: ‘Ne daigne’[não digno]” (VF, 366).

Vinte anos antes de sua volta à URSS, Marina se perguntava se chegaria o dia em que não teria mais vontade de escrever. As circunstâncias trágicas, todas encadeadas, responderam por ela (VF,60): “Uma vez que terei deixado de escrever

poemas, quem sabe um dia eu possa deixar de amar. Então morrerei ... Acabarei, com certeza, me suicidando ...”.

REFERÊNCIAS

PASTERNAK, Boris. Liúdi i polojênia (Pessoas e situações), Sobránie Sotchiniênii, T. IV. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1991.

TSVETAEVA Marina. *Le Cahier Rouge* (CR) – edição bilíngue russo-francesa. Tradução e Notas: Caroline Bérenger e Véronique Lossy. Apresentação: Georges Nivat. Éditions Syrtes. Paris, 2011.

_____. *Vivendo sob o fogo – Confissões* (VF)- Tradução do russo e do francês e notas: Aurora Fornoni Bernardini. Seleção, Organização e Prefácio: Tzvetan Todorov. Martins Fontes. São Paulo, 2008.

... Org. *The Selected Poems of Marina Tsvetayeva* (EF) - Tradução de Elaine Feinstein. Oxford University Press, 1961. Second edition, 1971. Third edition, Hutchinson, 1987.

TSVETAEVA Marina . “Poema da montanha” (*Poema gory*). Disponível em: <https://bit.ly/2S4B1R7>

O texto que vai além das palavras: o devaneio sonoro na encenação de Denis Marleau, a partir da obra “Os Cegos”, de Maeterlinck

Maíra Castilhos Coelho¹

Universidade Federal de Santa Catarina

O texto é em primeiro lugar o que faz sonhar o teatro: o ator é quem permite em seguida concretizar este sonho. Reunir estas duas condições, é o fundamento de todo projeto de encenação na qual várias escrituras, várias camadas de significação vão se sobrepor e evoluir simultaneamente. (MARLEAU apud FÉRAL, 2001, p.217)².

Partindo da obra “Os cegos” de Maurice Maeterlinck³, o encenador canadense Denis Marleau⁴ transforma a cena em um espaço de diálogo multidisciplinar, integrando linguagens plásticas, coreográficas, cinematográficas e musicais. Dando ênfase à palavra e utilizando recursos tecnológicos, Marleau cria uma “teatralidade do espectro”, perfeita para o texto de Maeterlinck.

A peça “Os Cegos” (1890) marca os primeiros tempos de Maurice Maeterlinck como dramaturgo. Pela sua construção e o seu próprio sentido, ela amplia os limites do teatro como arte de representação. Sem ação, a peça apresenta doze cegos perdidos numa floresta escura, que esperam seu guia. Através de uma linguagem simples e moderna, questiona a nossa própria cegueira e a incapacidade, como humanos, de compreender e definir o que é a morte.

¹ Pós-doutoranda na PGET-UFSC. Foi Professora Substituta no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (2018-2019). Doutora em Artes na linha de Estética e poéticas cênicas pelo IA/UNESP. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sob supervisão de Josette Féral. Mestre em Artes Cênicas pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), onde participou da pesquisa “O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico”, realizada pela Profa. Mirna Spritzer. Atriz, com formação em interpretação para cinema pelo Studio Fátima Toledo (2004). Autora do livro: “A presença de corpos ausentes: a fantasmagoria de Denis Marleau em Os cegos de Maurice Maeterlinck”, (2015).

² Le texte est d’abord ce qui fait rêver le théâtre : l’acteur est ce qui me permet ensuite de concrétiser ce rêve. Réunir ces deux conditions, c’est le fondement de tout projet de mise en scène où plusieurs écritures, plusieurs couches de signification se superposent et évolueront simultanément. (Tradução Helena Mello).

³ Maurice Maeterlinck nasceu em Gante em 29 de agosto de 1862. O escritor belga cursou, a partir de 1881, a faculdade de Direito na Universidade de Gante. O autor criou um novo tipo de dramaturgia, propondo um drama imóvel, numa série de ensaios intitulados “O tesouro dos humildes”. Como nessas obras a categoria de ação é substituída pela de situação, elas não podem ser consideradas mais “dramas”, na acepção original do termo grego. Assim, surgiu um novo gênero criado pelo poeta, o “*drame statique*”.

⁴ Denis Marleau nasceu em Valleyfield, no Quebec, no ano de 1954. Em 1982, funda o “UBU, Compagnie de Création”, onde é diretor geral e artístico, além de cenógrafo, encenador e adaptador. Em trinta anos de atividade, criou mais de quarenta espetáculos, tornando-se um dos mais importantes diretores canadenses.

A encenação de Marleau⁵ também foi chamada de "fantasmagoria tecnológica", pois uma de suas particularidades é o fato de que os atores, ainda que visíveis ao público, estão ausentes. Para encenar o texto, Denis Marleau colocou doze faces humanas espalhadas em um espaço escuro, indeterminado, reforçado por um ambiente sonoro composto por palavras e sons difíceis de identificar. Essas faces são projetadas em máscaras que se encontram fixadas no espaço cênico. Vale ressaltar, que a escolha pela ausência física do ator está a serviço do texto de Maeterlinck.

O espetáculo, definido pelo diretor como “fantasmagoria tecnológica” tem uma importância particular na sua evolução porque ele inseriu as reflexões de Maeterlinck ao sujeito do ator sobre um contexto contemporâneo. Em 1890, Maeterlinck queria tirar o ator da cena, pois ele considerava que a ideia do humano, implícito em todo trabalho de “representação” do ator, estava ultrapassado; em seu lugar, ele preconizava a vinda de um androide, de uma marionete, quer dizer, de uma criatura que perdeu toda identidade humana, mas que, no entanto, guarda a sua forma. Utilizando as novas tecnologias, Marleau mostra que a realidade não é somente fragmentária, mas que ela é pura imagem, reproduzível à vontade. No espetáculo, os doze cegos, projeção e multiplicação de um mesmo rosto, vêm pontuar um trabalho polifônico onde a palavra vale tudo tanto pela significação como pelos ecos interiores que ela produz (ERULI, 2002, p.35)⁶.

A encenação de Marleau consegue ultrapassar a palavra possibilitando assim, um verdadeiro devaneio sonoro. Além disso, concretiza o sonho de Maeterlinck, realizando um teatro de andróides. É como se Marleau, com o auxílio das novas tecnologias, solucionasse as questões levantadas por Maeterlinck e pelo teatro simbolista.

E através de máscaras ótico-sonoras consegue dissociar os dois canais de percepção, o sonoro e o visual. Que segundo Meyerhold:

⁵ A obra “Os Cegos” foi escrita por Maurice Maeterlinck em 1890 e encenada por Denis Marleau, no Museu de Arte Contemporânea de Montréal, em 2002. Esta montagem contou com a colaboração artística de Stéphanie Jasmin e foi uma co-produção entre o “UBU”, o “Musée d’art contemporain” de Montréal e o “Festival d’Avignon”. O elenco foi composto por Céline Bonnier e Paul Savoie.

⁶ Ce spectacle, défini par le metteur en scène comme «fantasmagorie technologique» a une importance particulière dans son évolution parce qu’il y greffe les réflexions de Maeterlinck au sujet de l’acteur sur un contexte contemporain. En 1890, Maeterlinck voulait chasser l’acteur de la scène car il considérait que l’idée d’humain, implicite dans tout travail de «représentation» de l’acteur, était dépassée ; à sa place, il préconisait la venue d’un androïde, d’une marionnette, c’est-à-dire d’une créature qui a perdu toute identité humaine mais toutefois en garde la forme. Utilisant les nouvelles technologies, Marleau montre que la réalité n’est pas seulement fragmentaire, mais qu’elle est pure image, reproductible à souhait. Dans le spectacle, les douze aveugles, projection et multiplication d’un même visage, viennent ponctuer un travail polyphonique où la parole vaut tout autant par sa signification que par les échos intérieurs qu’elle produit. (Tradução Helena Mello).

As palavras se dirigem ao ouvido, a plástica ao olho. De certo modo, a imaginação do espectador trabalha sob o impacto de duas impressões, uma visual e outra auditiva. E o que distingue o antigo teatro do novo é que no novo a plástica e as palavras estão submetidas cada qual a seu próprio ritmo e até se separam dependendo das circunstâncias (apud PICON-VALLIN, 2006, p.92).

Essa dissociação, teorizada já por Meyerhold (apud PICON-VALLIN, 2006, p.92) em 1907, aparece dialeticamente na obra de Marleau. Temos a imagem estática preenchida pela sonoridade constante que evoca o silêncio. Com isso, Marleau nos apresenta o “personagem sublime” de Maeterlinck que “é invisível, mas entretanto presente”, a Morte.

Perplexo diante de um ator “presente – ausente” o espectador fica paralisado pelo horror fascinante. Sobre a encenação de Denis Marleau, Michel Cournot fala de “um jogo ótico e do eco entre nossa tensão do espírito e a expressão da cena dos atores” (apud LUTAUD, 2002, p.103) ⁷.

Denis Marleau montou duas peças do autor simbolista belga: “Interior” em 2001 e depois “Os Cegos” em 2002. Esta última foi um trabalho muito significativo para Marleau que buscou responder as questões do autor através de meios técnicos modernos. Tirando o ator da cena e colocando apenas o seu duplo, um androide, totalmente estático que consegue dar ênfase ao texto. Assim, o meio principal de Maeterlinck que era a palavra, surge através de uma imagem tridimensional gerando um estranhamento no espectador.

Além disso, temos em cena os diversos recursos linguísticos de Maeterlinck. Como as repetições, as frases justapostas criadoras de falsas réplicas, as interrupções que originam as frases inconclusas, os pontos suspensivos, as exclamações e as perguntas sem respostas. Os personagens falam em balbucios, com frases e orações que se repetem muito. As palavras são utilizadas de forma hábil e poética possibilitando o surgimento de um som interior no personagem. A continuada repetição de uma mesma palavra faz com que esta perca o seu sentido lógico e ganhe um sentido abstrato, potencializando a sonoridade do espetáculo.

Com isso Marleau minimiza o argumento, suprimindo a dimensão psicológica, potencializando a ilusão e as frases enigmáticas, reforçando a figura das marionetes.

Na obra de Maeterlinck, a forma linguística se afasta do diálogo de diversas maneiras. Uma delas é a fala em coro, onde se torna imperceptível a particularidade de

⁷ Michel Cournot parle d'un jeu d'optique et d'écho entre notre tension d'esprit et l'expression de la scène, des acteurs. (Tradução Helena Mello).

cada personagem, fazendo com que não consigamos diferenciá-los. Além disso, o texto se automatiza e no lugar de exprimir os sentimentos de um indivíduo, passa a reproduzir o ânimo que domina todos os cegos. A estrutura usada nas orações não corresponde a um diálogo como no drama genuíno, o que faz com que possamos ler e ouvir o texto sem levar em consideração quem está falando. Isso porque, para o autor, o essencial são as intermitências.

Outro recurso, utilizado por Maeterlinck em seu texto é o anonimato dos personagens, através da não nomeação destes. Os personagens são designados por suas características. O cego mais jovem, o cego de nascença, a jovem cega... Isso é potencializado na encenação de Marleau, através da duplicação dos atores em cena. Os seis cegos são feitos pelo mesmo ator e possuem a mesma voz, assim como as seis cegas. E no momento em que os cegos descobrem que há um morto entre eles e começam a contar quantos são através das vozes, há uma rubrica do autor que diz: “falam todos iguais” e isso na encenação realmente acontece, visto que todos os personagens masculinos possuem a voz de um único ator, assim como os personagens femininos são feitos por uma única atriz.

Durante todo o texto o ouvir é salientado e na encenação o público compartilha esta experiência cega de ter a audição como o sentido predominante. E sem que se perceba imediatamente o espectador começa a escutar tudo e a plateia fica num silêncio impressionante. E conforme os cegos narram o que estão escutando os sons tornam-se presentes no espaço. Em alguns momentos o som já estava no ambiente, mas só prestamos atenção nele, após este ser citado por algum dos personagens. Assim a palavra contribui para que o espectador possa focar e perceber aos poucos os sons que compõe a atmosfera do espetáculo.

Embora o som chegue e se faça presente, os recursos utilizados na encenação pela *designer* de som Nanci Tobin⁸, criam um jogo com a sonoridade. Em alguns momentos o som estava presente quase inconscientemente, pois o volume era muito baixo, tornando-o quase imperceptível. Aos poucos ele vai se elevando e começamos a ouvir. É o caso da passagem em que alguns cegos começam a perceber o som do mar e tentamos ouvir as ondas. O som parece estar ali, mas é muito baixo e ficamos na dúvida

⁸ Nancy Tobin é uma *designer* de som de Montreal, especializada em sistemas sutis de amplificação. Esta amplificação é feita através do uso de alto-falantes, com os quais ela consegue criar atmosferas sonoras intimistas. Trata-se, portanto, de um trabalho de eletroacústica inspirado em *microsound*⁸ e em formas de música *glitch*⁸, que possibilitam o surgimento do chamado efeito *acousmatic*⁸ no espaço cênico. Este efeito se dá através das qualidades tonais das vozes amplificadas e da “voz” de sons pré-gravados amplificados através de vários alto-falantes.

se estamos realmente ouvindo. Até que o som se faz presente. Então é através das falas que determinados sons são colocados em primeiro plano. Além disso, esse jogo sonoro com a percepção do espectador e as descrições das ações potencializam a imaginação. Alguns acontecimentos embora não apareçam em cena se concretizam na imaginação do espectador - ouvinte.

No texto de Maeterlick os cegos estão separados por uma árvore (tronco) caída entre eles: homens a direita e mulheres a esquerda. Todos sentados e imóveis. A ausência de movimento deste “Drama estático” é explicitada pelo autor já na primeira rubrica da peça que diz: “A maioria espera, com os cotovelos sobre os joelhos e o rosto entre as mãos; todos parecem ter perdido o hábito do gesto inútil e já não giram nem a cabeça para os sufocantes e inquietos rumores da ilha” (MAETERLINCK, 2009, p.109)⁹.

Durante todo o texto percebemos a utilização de diferentes recursos em busca da construção de uma atmosfera de solidão e agonia. Os diálogos são interrompidos constantemente por fatores externos e sons da floresta. Estas rupturas geram diversas pausas e silêncios. Paralelo a isso, há nas entrelinhas a presença do invisível, que surge no não dito, no silêncio, nos ruídos. Como se este “alguém” estivesse além da linguagem humana.

A direita, seis velhos cegos estão sentados sobre umas pedras, uns troncos e umas folhas secas. A esquerda, separadas deles por uma árvore morta e umas rochas, seis mulheres, também cegas, estão sentadas em frente dos velhos. Três delas estão rezando e se lamentando sem parar, com voz surda. Outra é muito velha. [...] (MAETERLINCK, 2009, p.109)¹⁰.

Determinados elementos são recorrentes nas obras de Maeterlinck e adquirem valor simbólico. Alguns estão presentes em “Os Cegos”, como é o caso da “ilha” que irá remeter a ideia de solidão, isolamento e claustrofobia. Outro símbolo estará na figura do “farol”. Durante o texto a sua presença é citada e irá remeter a luz, algo que possa guiar, orientar e até conduzir a libertação. Vale ressaltar que este elemento aparece vinculado ao sacerdote:

⁹ La mayoría espera, con los codos sobre las rodillas y el rostro entre las manos; todos parecen haber perdido el hábito del gesto inútil y ya no giran la cabeza hacia los sofocados e inquietos rumores de la isla (Tradução da autora).

¹⁰ A la derecha, seis viejos ciegos están sentados sobre unas piedras, unos troncos y unas hojas secas. A la izquierda, separadas de ellos por un árbol muerto y unas rocas, seis mujeres, también cegas, están sentadas enfrente de los viejos. Tres de ellas están rezando y se lamentan sin parar, con voz sorda. Otra es muy vieja. [...] (Tradução da autora).

A jovem cega – Não entendi. Ele disse que iria para perto do grande farol.

Primeiro cego de nascimento – Tem um farol?

A jovem cega – Sim, ao Norte da Ilha. Acho que não estamos muito longe dele. Dizia que via claridade do farol até aqui, entre as folhas. Nunca me pareceu tão triste como hoje, e acho que chorava há alguns dias. E não sei por que, eu também chorava, sem vê-lo. Não ouvi quando ele saiu. Não perguntei mais nada. Ouí que fechava os olhos e que queria ficar calado... (MAETERLINCK, 2009, p.113) ¹¹.

Assim, embora exista a referência da luz ela não representa uma saída. Os cegos sabem que o farol existe, mas não sabem onde ele está. Então, embora haja uma luz ela se torna ineficaz devido a cegueira dos personagens.

Outro fator interessante presente no texto é a falta de progressão nos diálogos, o que contribui com a sensação de solidão e perturbação. No momento em que os assuntos aparecem fragmentados aumenta a confusão e a falta de perspectiva dos personagens. Além disso, Maeterlinck emprega frases semiarticuladas, sem obedecer a um discurso lógico. Explora a musicalidade da palavra, dos sons e a ambiguidade dos símbolos. Podemos perceber isso em algumas passagens:

Há uma cena onde o primeiro cego de nascimento diz: “A voz muda quando se olha alguém fixamente” (MAETERLINCK, 2009, p.113) ¹², ou seja, quando se é cego. Talvez porque a audição de um cego seja mais apurada do que a audição de quem enxerga.

Além disso, Maeterlinck faz descrições sonoras da peça, como podemos perceber numa rubrica onde ele indica a presença do som do mar (MAETERLINCK, 2009, p.114):

Segundo cego de nascimento – Estamos perto do mar?

A cega mais velha - Sim; fiquem quietos um momento; vocês ouvirão.

(murmúrio de um mar próximo e tranquilo, contra as falésias)

Segundo cego de nascimento - Só consigo ouvir as três velhas rezando.

A cega mais velha – Preste atenção e você ouvirá o mar entre as orações.

¹¹ La joven ciega – No lo comprendí. Me dijo que iba cerca del gran faro.

Primer ciego de nacimiento – ¿Hay un faro?

La joven ciega – Sí, al Norte de la Isla. Creo que no estamos muy lejos. Decía que veía la claridad del faro hasta aquí, entre las hojas. Nunca me ha parecido tan triste como hoy, y creo que lloraba desde hace algunos días. Y no sé por qué, yo también lloraba, sin verlo. No lo he oído irse. Ya no le pregunté nada más. Oí que cerraba los ojos y que quería callarse...” (Tradução da autora).

¹² La voz cambia cuando se mira a alguien fijamente (Tradução da autora).

Segundo cego de nacimiento - Sim; estou ouvindo alguma coisa que não parece estar longe de nós.¹³

Os cegos pedem silêncio para tentar ouvir as ondas. Automaticamente eles começam a conversar desesperadamente. Descrevem os ruídos que escutam. É interessante perceber que os sons são descritos pelos personagens, assim como outros elementos da peça. Há uma descrição inclusive da luz na busca de se obter uma referência de tempo:

Segundo cego de nacimiento – Estamos no sol, agora?
O sexto cego – Acho que não. Parece que é muito tarde.
Segundo cego de nacimiento - Que horas são?
Os outros cegos – Não sei. Ninguém sabe.
Segundo cego de nacimiento- Será que ainda é dia? (Ao sexto cego) Onde estás? – Diga para nós, você que vê um pouco, diga!
O sexto cego- Acho que é muito tarde; quando tem sol, vejo uma linha azul pelas minhas pálpebras; eu vi uma, mas já faz bastante tempo; porém agora, não vejo nada.
Primeiro cego de nacimiento – Eu sei que é tarde quando tenho fome, e agora tenho fome.
Terceiro cego de nacimiento – Porém olha para o céu; quem sabe você vê alguma coisa! (MAETERLINCK, 2009, p.115)¹⁴.

Todas estas narrações de tempo, lugar, sons e ações nos remetem a uma peça radiofônica. Começamos a imaginar as situações e o ambiente, mas não o vemos representado. Além disso, os silêncios são preenchidos com sons (do mar, das folhas, dos pássaros...) e as falas desesperadas surgem para afastar o medo. Praticamente não há um silêncio total durante o texto, embora isso seja solicitado constantemente. Este silêncio total surgirá apenas no fim da peça.

Primeiro cego de nacimiento – Agora escuto outro ruído...
[...]

¹³ Segundo ciego de nacimiento – ¿Estamos cerca del mar?

La ciega más vieja - Sí; callaos un momento; lo oiréis.

(Rumor del mar cercano y tranquilo, contra los acantilados)

Segundo ciego de nacimiento - Yo sólo oigo a las tres viejas que rezan.

La ciega más vieja – Escuchad bien; lo oiréis entre sus oraciones.

Segundo ciego de nacimiento - Sí; lo oigo algo que no está muy lejos de nosotros Tradução da autora).

¹⁴ Segundo ciego de nacimiento – ¿Ahora estamos al sol?

El sexto ciego – No creo. Me parece que es muy tarde.

Segundo ciego de nacimiento - ¿Qué hora es?

Los otros ciegos – No lo sé. Nadie lo sabe.

Segundo ciego de nacimiento- ¿Es de día todavía? (Al sexto ciego) ¿Dónde estáis? – A ver, ¡usted que ve un poco, a ver!

El sexto ciego- Creo que es muy de noche; cuando hace sol, veo una línea azul bajo mis párpados; he visto una hace ya bastante tiempo; pero ahora, no veo nada.

Primer ciego de nacimiento – Yo sé que es tarde cuando tengo hambre, y ahora tengo hambre.

Terceiro ciego de nacimiento – Pero mirad hacia el cielo; ¡a lo mejor veis algo! (Tradução da autora).

O cego mais velho – E para onde queres ir?
Segundo cego de nascimento - Para qualquer parte! Para qualquer parte! Já não quero ouvir o ruído destas águas! Vamos! Vamos!

Terceiro cego de nascimento – Parece que estou ouvindo outra coisa. – Escutem! (MAETERLINCK, 2009, p.123 -126) ¹⁵.

Ouvem os ruídos das estrelas, dos pássaros, das folhas. Em alguns momentos buscam distinguir e identificar os sons. Muitas vezes não conseguem o que contribui pra aumentar o clima de terror e a ansiedade. Como não sabem onde estão, embora tentem levantar para ir em busca do hospício, não conseguem devido o medo de se perder e ficar sozinho na floresta.

Segundo cego de nascimento – Poderia nos levar para tomar sol lá no pátio; lá estamos protegidos pelos muros; não se pode sair, não há nada a temer quando a porta está fechada – eu sempre deixo ela fechada – Por que você está cutucando o meu cotovelo direito?

Primeiro cego de nascimento – Eu não te toquei; não posso alcançar você.

Segundo cego de nascimento – Mas estou dizendo que alguém tocou no meu cotovelo!

Primeiro cego de nascimento – Não foi nenhum de nós.

A cega mais velha – Meu Deus! Meu Deus! Diga onde estamos!

Primeiro cego de nascimento - Não podemos esperar eternamente! [...]

Segundo cego de nascimento - Não estamos sozinhos aqui?

Terceiro cego de nascimento – Faz tempo que suspeito de algo; estão nos escutando – Será que ele voltou?

Primeiro cego de nascimento – Não sei o que é isso; está aqui em cima de nós.

Segundo cego de nascimento - Os outros não ouvirão nada?
- ¡Vocês nunca dizem nada!

O cego mais velho – Estamos escutando sempre.

A jovem cega – Ouço um bater de asas em volta de mim!

A cega mais velha - Meu Deus! Meu Deus! Diga onde estamos! (MAETERLINCK, 2009, p.117 - 118) ¹⁶.

¹⁵ Primer ciego de nacimiento – Ahora oigo otro ruido... [...]

El ciego más viejo -¿Y dónde quiere ir?

Segundo ciego de nacimiento - ¡A cualquier parte! ¡A cualquier parte! Ya no quiero oír el ruido de estas aguas! ¡Vayámonos! ¡Vayámonos!

Tercer ciego de nacimiento – Me parece que estoy oyendo otra cosa. - ¡Escuchad! (Tradução da autora).

¹⁶ Segundo ciego de nacimiento – Podía habernos llevado al sol en el patio; allí se está al abrigo de las murallas; no se puede salir, no hay nada que temer cuando la puerta está cerrada – yo siempre la cierro – ¿Por qué me tocáis el codo derecho?

Primer ciego de nacimiento – Yo no le he tocado; no puedo alcanzarle.

Segundo ciego de nacimiento - ¡Pues le digo que alguien me ha tocado el codo!

Primer ciego de nacimiento – No ha sido ninguno de nosotros.

La ciega más vieja - ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dinos dónde estamos!

Primer ciego de nacimiento - ¡No podemos esperar eternamente! [...]

Segundo ciego de nacimiento - ¿No estamos solos aquí?

Tercer ciego de nacimiento – Hace tiempo que sospecho algo; nos están escuchando. – ¿Ha vuelto ya?

Quando a aflição aumenta um dos cegos diz: Falem! A fala aparece como algo tranquilizador, que afasta o medo do silêncio: “Terceiro cego de nascimento – Se não falo tenho medo.” (MAETERLINCK, 2009, p.112) ¹⁷. Talvez porque o silêncio total represente a morte. Desta forma falam, para afastar o “terceiro personagem” de Maeterlinck. Rezam para não ouvir os ruídos da floresta e para não se sentirem sós. Como não enxergam e não sabem onde estão, é pela voz que eles se reconhecem.

Primeiro cego de nascimento – Espera, vou até você Onde estás? – Fala, para que possa ouvir e saber onde estás!

A cega mais velha – Aqui; estamos sentadas em umas pedras. [...]

Segundo cego de nascimento – Não estou escutando todos; éramos seis agora há pouco.

Primeiro cego de nascimento – Estou começando a perceber. Vamos perguntar também para as mulheres; devemos ter uma referência. Ainda estou ouvindo as três velhas rezarem; será que elas estão juntas? (MAETERLINCK, 2009, p.110, 111) ¹⁸.

Para piorar a situação e o clima de pânico começam a sentir fome e sede e os pássaros se agitam. Os ruídos assustam tanto quanto o silêncio. A fala não só quebra o silêncio como também ameniza o ouvir. Quando estamos em silêncio prestamos mais atenção na escuta. Ouvimos os sons internos e externos. Em diversos momentos eles falam em não querer ouvir, pois o som da noite aumenta o medo. Há uma contradição aqui, eles não querem o silêncio, mas a sonoridade da floresta também assusta. Assim, a fala parece ser a única solução já que não podemos “fechar os ouvidos”.

Segundo cego de nascimento – Eu não quero ouvir o barulho destas águas! Vamos! Vamos!

Terceiro cego de nascimento – Parece que estou ouvindo outra coisa. – Escute! (MAETERLINCK, 2009, p.126)¹⁹.

Primer ciego de nacimiento – No sé qué es; está sobre nosotros.

Segundo ciego de nacimiento - ¿Los otros no han oído nada? - ¡Vosotros siempre os calláis!

El ciego más viejo – Estamos escuchando todavía.

La joven ciega - ¡Oigo alas alrededor de mí!

La ciega más vieja - ¡Dios mío! ¡Dios Mío! ¡Dinos dónde estamos! (Tradução da autora).

¹⁷ Tercer ciego de nacimiento – Si no hablo tengo miedo (Tradução da autora).

¹⁸ Primer ciego de nacimiento – Esperad, voy a acercarme a vosotras. ¿Dónde estáis? – ¡Hablad, para que pueda oír dónde estáis!

La ciega más vieja – Aquí; estamos sentadas en unas piedras. [...]

Segundo ciego de nacimiento – No os oigo a todos; hace un momento éramos seis.

Primer ciego de nacimiento – Empiezo a darme cuenta. Preguntemos también a las mujeres; hay que saber a qué atenermos. Yo sigo oyendo rezar a las tres viejas; ¿están juntas? (Tradução da autora).

¹⁹ Segundo ciego de nacimiento – ¡ya no quiero oír el ruido de estas aguas! ¡Vayámonos! ¡Vayámonos!

Tercer ciego de nacimiento – Me parece que estoy oyendo otra cosa. – ¡Escuchad! (Tradução da autora).

Em seguida há a chegada do cachorro. Mais uma vez temos uma cena onde toda a ação é narrada. Visualizamos toda a chegada do cão através da descrição feita. O que nos remete mais uma vez a uma peça radiofônica. Neste Drama estático, Maeterlinck descreve todos os acontecimentos através dos diálogos e coloca nas rubricas todas as sonoridades que compõe a peça.

Primeiro cego de nascimento – Quem está aí? Quem é? -
Tenha piedade de nós, estamos esperando há muito tempo!... Ah! Ah!
Quem tocou nos meus joelhos? O que é isto?... É um animal? - Acho
que é um cachorro!... Oh! Oh! É um cachorro! É o cachorro do
hospício! [...] Está lambendo a minha mão como se não me visse há
séculos! (MAETERLINCK, 2009, p.126)²⁰.

Existem momentos de reflexão sobre a cegueira e a solidão gerada pelo não ver. Fica em evidência o estado de decadência do hospício. O isolamento de quem ouve o mundo, mas não pode vê-lo. Como se os cegos só pudessem olhar para o interior. Assim, falam do hospício, descrevem o que ouviram em relação a própria residência. Neste momento, imaginamos o sofrimento de alguém que não pode ver o lugar onde mora e nem os seus companheiros. Além disso, o autor escolhe colocar o hospício num velho castelo, com uma torre onde mora o sacerdote. Mais uma vez, aparecem os símbolos de Maeterlinck: o castelo, a torre, que representam a ruína. Elementos que participam da criação de ambientes decadentes e góticos.

A jovem cega – Minhas pálpebras estão fechadas, porém
sinto que meus olhos seguem vivos...

Primeiro cego de nascimento – Os meus estão abertos.

Segundo cego de nascimento – Eu durmo com os olhos
aberto.

Terceiro cego de nascimento – Vamos parar de falar dos
nossos olhos! [...].

O cego mais velho – Nunca vimos um ao outro.
Perguntamos e respondemos um ao outro; vivemos juntos, sempre
estamos juntos, porém não sabemos o que somos!... Por mais que nos
toquemos com as mãos; os olhos sabem mais que as mãos... [...]

O cego mais velho – Nunca vimos a casa onde moramos; por
mais que toquemos as paredes e as janelas; não sabemos onde
vivemos!...

²⁰ Primer ciego de nacimiento - ¿Quién está ahí? - ¿Quién es? - ¡Tenga piedad de nosotros, estamos esperando desde hace mucho tiempo!... ¡Ah! ¡Ah! ¿Qué me ha puesto en las rodillas? ¿Qué es esto?... ¿Es un animal? - ¡Creo que es un perro!... ¡Oh! ¡Oh! ¡Es el perro! ¡Es el perro del hospicio! [...] ¡Me está lamiendo las manos como si no me hubiera visto en siglos! (Tradução da autora).

A cega mais velha – Dizem que é um velho castelo muito escuro e muito miserável, nunca se vê luz ali, exceto na torre onde fica o quarto do sacerdote [...].

O cego mais velho – Fazem anos e anos que estamos juntos e nunca nos vimos! Parece que estamos sempre sozinhos!... É necessário ver para amar...

A cega mais velha – As vezes sonho que vejo... (MAETERLINCK, 2009, p.121 - 122) ²¹.

Há uma atmosfera de terror presente em todo o texto, causada pela presença da morte. Até as flores que a jovem cega colhe estão morrendo. Ela diz: “Acho que é a flor dos mortos” (MAETERLINCK, 2009, p. 124) ²².

Ao final da peça, eles descobrem que entre eles está o sacerdote morto. “Primeiro cego de nascimento – Eu toquei alguma coisa...! Acho que é um rosto!” (MAETERLINCK, 2009, p.127) ²³. Em seguida surge alguém na floresta. Começa a se aproximar, mas como não responde, eles não conseguem saber quem é...

A jovem cega – Quem é você?
(silêncio)

A cega mais velha - Tenha piedade de nós! (MAETERLINCK, 2009, p.134) ²⁴.

E o texto termina com a rubrica: “Silêncio. – A criança chora desesperadamente” (MAETERLINCK, 2009, p.134) ²⁵. Temos na última cena da peça o silêncio como resposta, como metáfora, representando o fim. Entra em cena o terceiro personagem do autor, temido e inevitável. O desconhecido, causador de toda a inquietude da existência humana...

²¹ La joven ciega – Mis párpados están cerrados, pero siento que mis ojos siguen vivos...

Primer ciego de nacimiento – Los míos están abiertos.

Segundo ciego de nacimiento - Yo duermo con los ojos abiertos.

Tercer ciego de nacimiento - ¡Dejemos de hablar de nuestros ojos! [...].

El ciego más viejo – Nunca nos hemos visto los unos a los otros. Nos interrogamos y nos respondemos; vivimos juntos, siempre estamos juntos, ¡pero no sabemos lo que somos!... Por más que nos toquemos con las manos; los ojos saben más que las manos... [...]

El ciego más viejo – Nunca hemos visto la casa donde vivimos; por más que palpemos las paredes y las ventanas; ¡no sabemos dónde vivimos!...

La ciega más vieja – Dicen que es un viejo castillo muy oscuro y muy miserable, nunca se ve luz allí, excepto en la torre donde se encuentra la habitación del sacerdote [...].

El ciego más viejo - ¡Hace años y años que estamos juntos e nunca nos hemos visto! ¡Parece que estamos siempre solos!... Es necesario ver para amar...

La ciega más vieja – A veces sueño que veo... (Tradução da autora).

²² Creo que es la flor de los muertos (Tradução da autora).

²³ “Primer ciego de nacimiento - ¡He tocado algo...! ¡Creo que he tocado un rostro!” (Tradução da autora).

²⁴ La joven ciega - ¿Quién es usted?
(silêncio)

La ciega más vieja - ¡Tenga piedad de nosotros! (Tradução da autora).

²⁵ Silencio. – El niño llora desesperadamente (Tradução da autora).

E se em Maeterlinck a criança começa a chorar, na encenação, Marleau optou pelo silêncio que vem, em seguida, acompanhado da luz que ilumina rapidamente o espaço. Não há o choro. Pelo contrário, com a luz vemos que no palco não há vida, no lugar dos atores estão as máscaras, potencializando a ideia da morte.

Repleta de musicalidade e interioridade, nesta obra há um universo representado além do texto, presente nas entrelinhas. A existência de coisas inanimadas, que desempenham um papel tão importante quanto o dos cegos. Para sua encenação, uma mistura de efeitos sonoros e de símbolos constroem um estado de espírito característico do Simbolismo.

Conforme sonhavam os simbolistas, nesta encenação o ator apenas profere a palavra do poeta, através das vibrações e entonações, sem peso mimético da presença física do ator. E de certa forma, é graças a cegueira dos personagens que isso se torna possível. Ela justifica o fato deles estarem estáticos e salva a obra do emudecimento, pois se torna um motivo para os cegos falarem.

Assim, o desejo do autor que sonhava com as “figuras de cera” capazes de produzir o medo devido a semelhança com o homem, foi concretizado na encenação de Marleau.

Pode-se dizer que a ilusão de presença está a serviço da perturbação das almas perdidas e abandonadas da qual a obra trata. Marleau cria um teatro de andróides através da mediação do ator, tornando ainda mais evidente sua fidelidade a obra dramática.

Non é tão frequente que entre un dramaturgo e un directeur acabe por se révéler naturellement une espèce de harmonie préétablie. É, portanto, em termos de afinidades électives que é preciso falar hoje do encontro destes deux francófonos do norte que são Maurice Maeterlinck e Denis Marleau. Eles se estendem a mão de uma parte e de outra ao longo do século XX. As representações do teatro de Maeterlinck são raras fora da terra natal do escritor. Mais raras ainda aquelas que marcam um momento importante (LUTAUD, 2002, p.102) ²⁶.

Nesse espetáculo, os recursos tecnológicos possibilitaram uma criação lúdica e poética, que revela a musicalidade da palavra. E dessa forma, o extraordinário trabalho

²⁶ IL N'EST PAS SI FRÉQUENT qu'entre un dramaturge et un metteur en scène finisse par se révéler, comme naturellement, une sorte d'harmonie préétablie. C'est pourtant bien en termes d'affinités électives qu'il faudrait parler aujourd'hui de la rencontre de ces deux francophones du Nord que sont Maurice Maeterlinck et Denis Marleau. Ils se tendent la main de part et d'autre du XXe siècle écoulé. Les représentations du théâtre de Maeterlinck sont rares en dehors de la terre natale de l'écrivain. Plus rares encore celles appelées à faire date. (Tradução Helena Mello).

plástico e sonoro, somado à excelente atuação dos atores, origina uma admirável máquina de linguagem.

“Muitas vezes”, diz ele à Josette Féral, “disseram que eu abordava o texto como um chefe de orquestra analisa uma partição. Provavelmente porque eu tento como ele ser atento aos mecanismos de composição da obra, as diferentes variações e tonalidades de escrita da qual o autor não é sempre consciente”. (PROUST, 2002, p.50)²⁷.

E desta forma, a encenação de Denis Marleau marca um encontro entre duas buscas teatrais, a do autor Maurice Maeterlinck, que pretendia colocar de lado o ator, e a do diretor Denis Marleau, que procura representar no palco o irrepresentável, o espectro. Um autor simbolista e um diretor criador de fantasmagorias tecnológicas. E assim, o extraordinário trabalho plástico das encenações de Marleau, somado a qualidade das sonoridades e dos atores, permitem um devaneio através da obra de Maeterlinck.

REFERENCIAS

ERULI, Brunella. Du texte-matériau au texte-fondation, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.

FÉRAL, Josette. *Mise em scène et jeu de l'acteur*. Canadá: Éditions Jeu/Éditions Lansmann, 2001.

LUTAUD, Christian. Une propédeutique à la vie intérieure, Denis Marleau met em scène Intérieur, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.

MAETERLINCK, Maurice. *Los Ciegos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro entre tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e imagem, 2006.

PROUST, Sophie. Le ventre dès répétitions, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.

²⁷ «À plusieurs reprises», confie-t-il à Josette Féral, «on a dit que j'abordais le texte comme un chef d'orchestre analyse une partition. Probablement parce que j'essaie comme lui d'être attentif aux mécanismes de composition de l'oeuvre, aux différentes variations et tonalités d'écriture dont l'auteur lui-même n'est pas toujours conscient». (Tradução Helena Mello).

James Joyce, Dublin ou um labirinto dentro de um labirinto: uma leitura em *Ulisses*

James Joyce, Dublin or a labyrinth inside a labyrinth: a reading in Ulisses

Albérís Eron Flávio de Oliveira¹

Ele pediu a seus amigos e parentes que lhe enviassem passagens de bonde, jornais, fragmentos da vida urbana. Depois de usá-los para construir uma sólida base documental, ele se sentiu livre para fazer modificações orgânicas ditadas pelas forças modeladoras da concepção artística. Ao aceitar e expressar a realidade documental da cidade, Joyce estava pertencendo a ela; ao recriá-lo com modificações para sua arte, ele estava exercitando sua vontade sobre ela, tornando-a seu (HART; HAYMAN, 1977, p. 182. Tradução nossa)²

O episódio de *As Rochas Andantes*³ inicia-se dando destaque para movimentos e deslocamentos no mundo sensorial. Entretanto, é possível dizer que nem o tempo nem o espaço funcionam de modo tão linear nesse capítulo, como é mais comum acontecer tradicionalmente. Os espaços existem em unidade de sentido e o tempo captura todos os movimentos, e de modo simultâneo⁴.

Depois da passagem por *Cila e Caribdes* – no episódio anterior –, com os desafios que o mito impôs a Odisseu, estamos em um ponto central de toda a escrita de Homero, digo, de Joyce: a cidade de Dublin, representada em toda a sua engenharia humana e social. O trecho lida, na verdade, com o mundo físico, que é exposto completamente e de uma só vez para o leitor nesse episódio⁵.

Do ambiente interno de um prédio, então, respiramos o ar da principal cidade irlandesa, como se fosse possível fazê-lo todo de uma tomada: do mundo interior de

¹ Mestre em Literatura comparada e doutor em Ensino de Línguas pela UFRN. Professor do IFRN. E-mail: eronflavio@hotmail.com

² “He asked his friends and relatives to send him tram tickets, newspapers, portable scraps of urban life. Having used these to construct a sound documentary foundation, he felt free to make organic modifications dictated by the shaping forces of the artistic conception. In accepting and expressing the documentary reality of the city, Joyce was belonging; in recreating it with modifications for his art, he was exercising his will over it, making it his own.”

³ Escrito entre os meses de junho e julho de 1918 (STEWART, 2007).

⁴ Segundo Ellmann (1978), Joyce assim o fez a fim de, em um momento oportuno, lançar suspeitas sobre o mundo fenomenal, buscando suavizá-lo para um arremate final – o que possivelmente acontecerá na última parte do enredo de *Ulisses*. Segundo Stewart (2007), Joyce perguntou a amigos o tempo gasto em cada um dos itinerários dos personagens nesse capítulo.

⁵ É de se notar, pois, uma figura sugerida por Amarante (2015), quando faz referências aos personagens de *Ulisses*, sugere ao leitor uma espécie de convite para sentar, como em um banco de uma praça, e observar todo o desfile de seus personagens. Nesse sentido parece não haver capítulo melhor que *As Rochas Andantes*.

Hamlet, *Ulisses* se volta para a maioria das representações exteriores da vida nas ruas da cidade (ELLMANN, 1978).

Diante dos escritos de Joyce, em seu capítulo 10 – intitulado de *As Rochas Andantes* pela maioria dos estudiosos do autor de *Ulisses* – é possível ver que o texto parece não se mover, isto é, o enredo parece estar imóvel, literalmente “petrificado”, uma vez que ele não avança. Ao mesmo tempo, um olhar atento perceberá que os movimentos do enredo saem da centralidade Stephen-Bloom e deixam em evidência personagens periféricos – ainda que esses, em potencial, pudessem figurar como protagonistas em outros possíveis escritos⁶. Ao que parece, a partir desse capítulo, qualquer personagem poderia ser um herói⁷ - Bloom e Joyce parecem estar, literalmente, livres de seus encargos.

Apesar dos ambientes dos episódios dos capítulos 9 e 10 serem diametralmente diferentes – um que se passa dentro de uma biblioteca e outro, fora, nas ruas de uma cidade ainda de uma ruralidade razoável –, é possível conceber que um é a continuidade do outro⁸. Como podemos ler, no enredo do capítulo 10, Joyce partilhou sua narrativa em 19 fragmentos, dando total centralidade para a cidade de Dublin. Em todo caso, a estrutura de todo o episódio é curiosa, segundo Gilbert (1955) e, ao mesmo tempo, única em *Ulisses*.

Nesse sentido, todos os 19 pequenos episódios destacados por Joyce naquele dia em Dublin dão conta de uma cidade movimentada, mas que se quer limitada pelas forças da igreja católica e da coroa britânica – exatamente nas pessoas do conde Dudley, vice-rei da Inglaterra que está em desfile naquele dia pelas ruas da cidade, e do padre Conmee⁹, que precisa fazer uma caridade em um Bazar do outro lado da cidade¹⁰.

Segundo Tindall (1963, p. 179), essa parte no enredo é uma pausa: “a pause in the action”, bem no meio do romance. Nesse momento, Stephen e Bloom estão parados, dando suas vozes para outros personagens. Essa mesma ideia é partilhada por Blamires

⁶ Stephen e Bloom estão parados, dando voz para outros personagens.

⁷ “Bloom and Stephen are temporarily free from the encumbrances of work and theory” (BURGESS, 2004, p. 133). É bom destacar o que diz Ezra Pound (apud AMARANTE, 2015, p. 11) a respeito dos personagens em *Ulisses*: “...as personagens de Joyce não somente falam uma língua própria como também pensam sua própria linguagem”.

⁸ No caso de um livro, sequencialmente, não é possível descartar que um segue o outro e vice-versa.

⁹ Tais personagens representam as rochas, entre as quais todos os demais personagens, no enredo, têm de passar – inclusive Bloom e Stephen. Nesse ponto, o leitor deve construir um percurso singular. Nesse sentido, ele poderá precisar rever o seu trajeto dado que não são poucos os personagens. Muitas coincidências – de nomes, especialmente – surgirão no meio do caminho.

¹⁰ Na ocasião ele sai do seu presbitério para atender um pedido de uma carta escrita por Martin Cunningham em favor da família do senhor Dignam. No capítulo 12, Bloom o encontrará na taverna Barney Kiernan para tratar exatamente desse assunto.

(1996, p. 193. Tradução Nossa). Para ele, “este episódio central do livro de Joyce, composto por dezenove seções curtas, é ao mesmo tempo um entreato entre as duas metades do romance e uma miniatura do todo”¹¹.

A passagem ocupa, pois, exatamente o meio do romance, entretanto parece não ter absolutamente qualquer relação – a não ser a exposição da própria cidade – com o que o precedeu nem com o que lhe seguirá. De certa forma, essa pausa é propositada e traduz uma proposta do próprio Joyce para que o leitor tenha uma visão da cidade de Dublin a partir do centro de seu próprio livro.

Segundo Kiberd (2009), os efeitos desse capítulo, digo, desse trecho da narrativa joyceana, são, para os pintores cubistas do período em que Joyce escreveu *Ulisses*, uma maneira de assumir a desafiadora ideia de que o assunto de uma pintura pudesse ser mais importante do que o seu pano de fundo. De fato, em *Ulisses* – Joyce deixa claro –, qualquer um pode ser um herói, qualquer um pode, por exemplo, se expressar compartilhando um fluxo de consciência ou um monólogo interior. Todos têm um valor destacado no macro cenário da obra do autor irlandês.

Como é sabido por todos os que estudam a obra de Joyce, não se pode deixar de registrar que ele tinha como uma de suas referências, especialmente por ocasião da escrita de *Ulisses*, a narrativa épica grega de Homero, *Odisseia*. A passagem em tela remete, pois, ao capítulo XII da antiga narrativa. No texto grego, Odisseu, em sua jornada de volta para casa, é advertido por Circe em relação às rochas andantes¹², um lugar tão perigoso que nem mesmo as pombas de Zeus haviam ousado cruzar os seus céus. De acordo com a *Odisseia*, apenas um navio havia conseguido vencer o tal lugar: trata-se de Argo, a única embarcação que conseguiu superar a força destrutiva ali presente. Em obediência à orientação de Circe, Odisseu decide evitar as tais rochas – o que Joyce parece não ter podido evitar¹³.

¹¹ “This central episode of Joyce’s book, built of nineteen short sections, is both an entr’acte between two halves and a miniature of the whole”.

¹² De acordo com Gilbert (1955, p. 233), o nome dessas rochas – *Plantae* – provavelmente é derivado de uma palavra grega que se aproxima em significado de “the clashers” em inglês, isto é, aqueles que batem, ou que se chocam: “The name of these rocks the Planctae, more probably derives from a Greek word and means ‘the clashers’”. Na passagem, claramente, Homero parece não personificar as pedras, como o fez, por exemplo, em outros episódios – como *Cila e Caribdes*.

¹³ Segundo a narrativa de Homero, entretanto, Odisseu primeiro passa pelas sereias tentadoras, cujo canto atraí marinheiros os fazendo naufragar ao bater nas rochas. Em seguida Circe o orienta a passar pelas rochas andantes, das quais apenas Jason havia passado. Só então Odisseu precisará de cuidados para vencer os monstros Cila e Caribdes – um monstro de sete cabeças que a tudo devora e um redemoinho que a tudo engole, respectivamente. De acordo com a descrição apresentada em *Odisseia*, e de acordo com o espelhamento feito por Homero, é pelo estreito de Bósforo, que tudo acontece. Bósforo é uma região localizado na Turquia (SUMNER-BOYD; FREELY, 2010). Esse lugar divide a Europa da Ásia e é

Joyce vai, portanto, achar nas figuras do padre Conmee e do representante da Inglaterra “duas grandes rochas” que “oprimem” os dublinenses, dois paralelos civis com raízes ali bem fincadas. Entre elas todos precisam passar, nem todos sobrevivem lá, entretanto¹⁴.

Estamos, então, diante de um mundo visto de cima, completamente aberto que apresenta não os perigos do oceano entre os arrecifes, mas agora, uma cidade repleta de pessoas e de ruas e de casas e de um comércio bem presente. Como dito anteriormente, nesse novo cenário, o foco não é mais em Bloom ou Stephen, mas outros personagens considerados periféricos.

A jornada em Dublin alcança às 3 horas da tarde – essa passagem seguirá até às 4 horas. As principais personagens do enredo ressurgem – Bloom, Molly e Stephen –, mas ladeados por uma congregação de outros menores personagens que atravessam a cidade de Dublin de um lado para o outro – muitos dos quais são homônimos de outros já citados – e outros que aparecerão nos capítulos seguintes. Os seus caminhos se cruzam em um modelo complexo, em um emaranhado de passos difíceis de acompanhar. Para Blamires (1996, p. 93. Tradução nossa), “É um labirinto de pequena escala no qual aparecem os personagens de *Ulisses*, movendo-se por Dublin entre as três e as quatro horas da tarde”¹⁵.

Para Burgess (1968), inclusive, às 3 horas da tarde é o momento em que o sangue se movimenta mais lentamente. Nesse sentido, Joyce faz com que esse sangue se agite, dando atenção a sua circulação permitindo-o mover sua história ainda no meio de seu enredo.

Ainda, nesse cenário, o folheto lançado no Liffey por Bloom é que flutua como o Argo por sobre o estreito de Bósforo, carregando sua mensagem e, ainda, resistindo aos impactos das primeiras águas, até atingir o mar.

um canal usado para navegação internacional – fica próximo à cidade de Instambul. Ainda, de acordo com o esquema Gorman, oferecido por Joyce (ELLMANN, 1979), o Liffey funciona como esse estreito que divide as duas regiões por onde Odisseu – Bloom –, também tem que passar. Não sem sentido o rio funciona como a principal artéria de Dublin, por onde toda a vida passa. De acordo com Ellmann (1979, p. 78): "Mas se o pequeno mundo de Dublin é um labirinto móvel entre duas margens de pedras, deve haver uma pista para o labirinto que levaria homens, assim como leva o rio, entre a Europa e a Ásia, além de continentes e de mares – tradução nossa". ["But if the piccolo mondo of Dublin is a moving labyrinth between two banks, there must be a clue to the labyrinth, somehow which would lead men, as it leads the river, between Europe and Asia, beyond continents and sea"].

¹⁴ Segundo Burgess (1968), estamos fora do percurso de Odisseu no livro de Homero somente por questão de espaço: com suas margens, o rio Liffey também é um modelo para representar as duas rochas.

¹⁵ “It’s a small scale labyrinth within which most of the characters of *Ulysses* appear, moving about Dublin between the hours of three and four”.

1. O labirinto dentro do labirinto: a celebração da cidade de Dublin

Como bem pode ser visto – e lido – no capítulo 10 de *Ulisses*, Joyce considerou importante manter o “aqui e o agora” da cidade como a base essencial para a sua imaginação artística – essa, sem dúvidas, é uma marca que o segue em todo o enredo.

De fato, *As Rochas Andantes* é a mais direta e a mais completa celebração da cidade de Dublin em *Ulisses*, o que, segundo Hart e Hayman (1977), e para muitos, é, também, a base clássica de onde todos os voos de um artista podem começar – de uma cidade.

É possível dizer que, neste episódio, Joyce, de modo sucinto, demonstrou a importância do mundo físico, meticulosamente documentado e da melhor maneira possível, como o lugar de onde seus textos nascem.

O trecho é construído a partir de fragmentos, alguns dos quais descrevem o mesmo momento a partir de personagens e ângulos diferentes – o que impressiona pela profunda visão que Joyce tinha de sua cidade. Sem dúvidas, a relatividade física e a descontinuidade parecem incorporadas nessa simbólica cidade, além de toda a (des)ordem social.

Ainda, é possível assinalar que os elementos humanos nela descritos funcionam como partes fraturadas de átomos que colidem a toda hora, que se juntam e se separam, estacionam e partem, de todas as direções – para todas as direções – quase que de maneira automática, com se movidos por alguma lei – a da inércia? Apesar de tudo, ligados no tempo e no espaço, eles carecem de contato humano – de valor e de um certo sentido, porque não dizer.

Ao dar vida a muitos outros personagens, Joyce captura o cenário completo de sua cidade e a aleatoriedade da vida, com todos os seus extremos e as suas limitações, em Dublin. Joyce demonstra também, com esse exercício, que as ruas são a habitação maior de uma coletividade – no qual, ao que parece, a maioria deles parece ser infeliz em casa.

As ruas ensinam boas lições, incentivando as pessoas a cuidar umas das outras, a cuidar dos fracos (o cego ou o marinheiro aleijado, por exemplo). Mesmo a excentricidade de um Cashel Boyle fornece uma defesa contra o anonimato, permitindo aos cidadãos uma forte assinatura pessoal, para que eles permaneçam vivos para si mesmos (KIBERD, 2009).

Para Burgess (1968), muitas profundidades encontradas em *Ulisses* são expressas especialmente em termos muito bem amarrados e ligados à cidade de Dublin em *As Rochas Andantes*. Assim como Blamires (1996), Campbell (2004) também considera esse episódio como um *Ulisses* em miniatura ou uma espécie de guia para tal.

As Rochas Andantes foi composto principalmente perto da finalização de *Ulisses*, mas está inserido no centro de tudo, sendo ao mesmo tempo um labirinto desconcertante e uma garantia para o leitor de que o autor está no controle e que o trabalho será finalmente acabado (KIBERD, 2009). Entender esse capítulo parece servir como um teste crucial para a continuação da leitura do romance: em um labirinto não há como não se perder, mas é preciso achar uma saída para poder seguir.

Escrever um trecho em sua obra partilhando descrições memoráveis de sua cidade fez de Joyce um homem de um temperamento urbano destacável¹⁶. Ainda que em *Finnegans Wake*, seu último livro, seja possível ver um Joyce que se deleita em falar sobre rios e montanhas, sobre campos e flores, é possível associar tudo isso a não mais do que metáforas oriundas de uma mente artística ou de uma imaginação de um ser humano de quem a vida, genuinamente, teve lugar no ambiente urbano.

Embora Joyce não se sentisse em casa em Dublin – isso é notório pelas escolhas que ele fez na vida em relação a seu lugar de morada, em um sentido completamente cotidiano, apenas – foi lá, exatamente na capital de seu país, que ele mais se sentiu tocado pela realidade. Paradoxos de Joyce.

Sem dúvidas, foi em Dublin – independentemente de ter sido de fato ou de ficção – que ele pode melhor expressar a sua arte e desenvolver essa fundamental ambivalência de pertencimento a um lugar mesmo que, como dito no parágrafo anterior, tenha passado a menor parte de sua vida adulta lá. Isso pode ser explicado pelo fato de Joyce, em toda a sua vida, ter sido perturbado pelas contradições de ser aceito e de ser rejeitado, de ser parte de alguma coisa e de ser banido dela – ou a ela não pertencer.

Talvez, ter se colocado a uma certa distância de sua cidade o tenha condicionado a imergir nela através da imaginação – quem sabe o único modo que ele encontrou para lidar com essa ambivalência. Não sem sentido, é possível dizer que, na relação de uma pessoa com sua cidade, pode-se simultaneamente pertencer a ela e ser abandonado por ela.

¹⁶ Segundo Medeiros e Amarante (2012), o conhecimento de Joyce sobre a cidade de Dublin era tal que, caso a cidade viesse a desaparecer, a leitura de *Ulisses* seria suficiente para reconstruí-la.

Joyce, um solitário apesar de rejeitar os valores de Dublin, ainda sabia que pertencia a ela e, sem dúvida alguma, sabia que Dublin pertencia a ele, como nos conta Hart e Hayman (1977, p. 182. Tradução Nossa)¹⁷:

A força de seu desejo mental de possuir a cidade pode, dificilmente, ser considerada superestimada. O cultivo, às vezes quase sentimental, da memória de ruas e lojas, de sons e de cheiros, atestado por muitos visitantes dos apartamentos onde Joyce morou no Continente (apartamentos que nunca conseguiram os status e o conforto de ser um “lar”), é indicativo da importância que ele atribuía, não apenas as suas raízes físicas e urbanas no sentido geral, mas também a uma consciência íntima e em detalhe, de raízes documentais exatas, não distorcidas.

Um fato que não pode ser negado é que, se o relacionamento de Joyce com a cidade fosse apenas uma expressão de ambivalência – no sentido pleno do termo – o seu romance poderia ser considerado como algo puramente autobiográfico e, como isso, sem qualquer tipo de preocupação com condicionantes literárias críticas. Para Joyce, a cidade era um verdadeiro repositório de uma civilização (KIBERD, 2009).

Sobre essa ideia de pertencimento, um fato que parece claro é o de que, quando lemos *Ulisses*, fica evidente que nem Bloom nem Stephen pertencem, completamente, à cidade. Para Hart e Hayman (1977, p. 183. Tradução Nossa)¹⁸, por exemplo:

Ulisses dá uma expressão clara, entre outras coisas, àquele tema comum do século XX, que é a dificuldade dos homens modernos em integrar seus mundos internos e externos, mundos de experiência que não serão coerentes, e que permanecem distantes e intratáveis até o fim.

Ainda, é Kiberd (2009, p. 162. Tradução Nossa)¹⁹ que comenta a respeito dos dublinenses: “um povo de personalidades incomparavelmente individualizadas (que) estava em constante luta contra a opressão interna e externa de uma pequena cidade individualizante – tradução nossa”.

¹⁷ “The strength of his desire mentally to possess the city can hardly be over-estimated. His at times almost sentimental cultivation of his memory of streets and shops, sounds and smells, attested by many visitors to the Joycean apartments on the Continent (apartments which were never allowed to attain the comfort and status of ‘home’), is indicative of the importance that he attached not only to his urban, physical roots in the general sense, but also to intimate conscious awareness of those roots in exact, undistorted, documentary detail.”

¹⁸ “*Ulysses* gives clear expression, among other things, to that common twentieth-century theme, modern man’s difficulty in integrating the disparate inner and outer worlds, worlds of experience which will not cohere, and which remain intractable to the end.”

¹⁹ “...a people of incomparably individualised personalities were in constant struggle against the inner and external oppression of a deindividualizing small town.”

De acordo com Kenner (*apud* HART; HAYMAN, 1977), o paralelismo que Joyce emprega em seu texto, quando comparado à postura arqueológica de Homero em *Odisseia*, revela um *Ulisses* como um livro feito não de meras palavras e sons, que não doem e não alimentam, mas de taças e de pires, de cadeiras e de mesas, de paus e de pedras, isto é, de um realismo puríssimo.

Sem dúvida, Joyce deixou claro, com o exagero necessário, que queria que *Ulisses* fosse como um documentário sobre sua cidade, do qual Dublin – será? – uma vez sendo destruída, poderia ser refeita pela leitura de seu texto. Não sem sentido ele deixou fragmentos físicos contra um potencial e, talvez, total ruína imaginativa dos futuros cidadãos irlandeses – *Ulisses* é um desses grandes fragmentos, repleto de orientações.

É importante ressaltar que, para Hart e Hayman (1977) por exemplo, em nenhum outro lugar em *Ulisses* o uso da realidade oferece um panorama geral da obra – e de Dublin – como em *As Rochas Andantes*. O que se passa nesse grande episódio é um registro no qual todos os principais personagens e assuntos do enredo, já expostos nos capítulos anteriores, são sucintamente revisitados.

Pelo fato de haver pouca ação nesse momento da narrativa, Joyce oferece ao leitor um momento para contemplação e observação do cenário dublinense.

Seguindo o raciocínio de Hart e Hayman (1977), percebemos que ele, Joyce, não permite que seus leitores relaxem, mas adota, ao contrário, a máscara de um narrador duro e desajeitado, cuja personalidade difícil é a mais destacada no capítulo²⁰.

Na passagem em Homero, percebe-se que Odisseu foi capaz de escolher entre perigos que lhes foram alternativos: *Cila e Caribdes* e *As Rochas Andantes*. Do mesmo modo, Joyce faz tanto os seus leitores quanto os seus personagens adotarem o mesmo, isso porque, ao navegar por esse labiríntico capítulo da história de *Ulisses*, o leitor – assim como os riscos que correu Odisseu – cruza a cidade de um lado para o outro, de um extremo ao outro e em sua (in)finita imaginação pode exercitar uma visão panorâmica de Dublin.

²⁰ O narrador apenas parece ser neutro – ele pouco aparece. Entretanto, sua participação é necessária para o labirinto em que todos se encontram, inclusive o leitor. Em passagens como a de M’Coy e Leneham – sobre o modo como o primeiro lida com a esposa de Bloom – a repercussão do monólogo ali descrito pode indicar através do ângulo de visão, da seleção de detalhes e do grau de comparação a ideia de que nada foge ao controle do narrador. É importante registrar que a dificuldade que narrador tem de interligar as seções do capítulo oferece, também, certa dificuldade para o leitor. O seu exercício – do leitor – torna-se, pois, maior. Em Joyce, o narrador está, literalmente, mais preocupado em relatar o texto do que querer explicá-lo, isto é, o narrador não se propõe a ajudar o leitor na compreensão do capítulo inteiro.

Nesse ínterim, são as bandeiras da Igreja Católica e da Coroa Britânica, personificadas no padre Conmee e no vice-rei que vão emoldurando a passagem e limitando os extremos da cidade – as duas bandeiras alçadas sobre a Irlanda, marcando uma pseudo-paz, tão (in)visibilizada²¹.

Ler esse capítulo é como andar por um labirinto no qual percebe-se que, continuamente, é preciso reler trechos e nomes, voltar para páginas anteriores, rever parágrafos, refazer caminhos e passos, registrar referências. Essa é a dinâmica na Dublin de Joyce e, também, na do leitor, que precisa, a cada linha lida, estar mais vigilante em cada linha.

2. A vida no labirinto

Na primeira seção, encontramos o padre Conmee S. J. (...) Na seção final, encontramos Lorde Dudley, vice-rei da Irlanda (...) Igreja e Estado, poderes paralelos bem separados. Coloque seus andarilhos entre eles, em pequenas partes, e você parecerá ter feito uma síntese – fácil e engenhosa –, uma espécie de *Dublinenses* sem enredos (BURGESS, 1968, p. 134. Tradução Nossa)²².

Reconhecidamente, *As Rochas Andantes*²³, segundo lemos em Homero, formam um perigo natural para os navegadores, do mesmo modo que um labirinto é uma construção edificada para causar confusão para quem nele adentrar²⁴ - quando chegamos no meio de *Ulisses*, estamos diante de um labirinto²⁵. Com um mapa de Dublin sobre sua mesa e um relógio para marcar bem os minutos de cada ação, Joyce concebeu este capítulo²⁶.

²¹ Sem dúvidas, Dublin traduz um mundo real e humano, uma sociedade que tem suas contradições como qualquer outra. Se quisermos pensar sobre isso, podemos ver que, assim como no episódio dos *Lestrigonianos*, por exemplo – em que a cidade mostrou sua verve alimentícia – em *As Rochas Andantes* é possível ver toda a criatura, com todos os seus limites, apresentando, inclusive, suas veias e suas artérias.

²² “In the first section we meet father Conmee S. J., (...) In the final section we meet Lord Dudley, Viceroy of Ireland (...) Church and State well-separated, parallel powers. Place your street wanderers between them, in neat little parcels, and you will seem to have done – an easy and ingenious synthesis, a sort of *Dubliners* without plots.”

²³ Em inglês, *Wandering Rocks* ou *Clashing Rocks*.

²⁴ Para Burgess (1968), o que temos lido neste capítulo – o que Joyce tem produzido – parece querer nos dizer que são difíceis para o homem, mas completamente possíveis de ser solucionadas – não sem o cuidado da aplicação do pensamento, isto é, da memória e do conhecimento humano.

²⁵ Ou *Ulisses* já um labirinto?

²⁶ Blamires ainda conta que Joyce escreveu esse capítulo diante de um mapa de Dublin – sobre a mesa – e nele traçou em vermelho cada passo e minuto gastos por seus personagens: “He calculated to a minute the time necessary for his characters to cover a given distance of the city” (1996, p. 93).

É importante perceber que cada episódio, cada seção do capítulo, contém parte de outras seções, isto é, referências à dinâmica das ruas de Dublin nas quais todos se movimentam e passam por diversos lugares ao mesmo tempo, gerando, arbitrariamente, encontros e desencontros na medida em que espaços e tempo se modificam²⁷. A dinâmica de uma cidade é, sincronicamente, repleta de movimentos.

Cada seção do capítulo concentra-se em um dublinense particular – seja profundamente envolvido no enredo, seja apresentado apenas para ser descartado quase imediatamente – e em cada seção uma breve passagem de outra seção se intromete. Rochas errantes se chocam contra nós como se somos navegadores inábeis, mas podemos aprender o nosso caminho pelo labirinto – tradução nossa (BURGESS, 1968, p. 135)²⁸.

De fato, o episódio de *As Rochas Andantes* traveste-se como um poderoso labirinto, mas não sem um plano bem desenhado. Como diz Tindall (1963, p. 181): “Becos cegos são abundantes, promissores corredores levam a lugar nenhum, aparências enganam e pistas são geralmente falsas – tradução nossa”²⁹. Reivindicando, absolutamente, nenhuma conexão entre este capítulo e o resto do livro, Joyce, em sua capacidade de escrever, pode estar nos enganando, afinal³⁰.

Até em relação à quantidade de episódios no capítulo 10 – 19 não são 18, um a mais do que os capítulos do livro –, a quantidade pode servir como apoio ou sumário para o conjunto, ou uma espécie de código, talvez. Em todo caso, se 18 episódios foram escritos para parodiar os capítulos do livro, a parte que sobra também pode ser a primeira ou a última – ou uma no meio de todos, novamente, como as próprias rochas andantes – não estamos falando de Labirinto?

Ainda sobre as correspondências dos capítulos, Tindall (1963, p. 182) também oferece essa mesma possibilidade. Tudo é muito confuso, grotesco e trivial porque trata-se de um labirinto. O desafio é, pois, tentar descobrir e seguir as pistas e, finalmente, correr sempre o risco de fracassar.

²⁷ Segundo Tindall (1963), o tempo era o único valor que os dublinenses parecem ter em comum.

²⁸ “Each section of the chapter concentrates on a particular Dubliner – either deeply involved in the plot, is presented only to be discarded almost at once – and into each section a brief passage from another section intrudes. Wandering rocks bump into us as if we are unskillful navigators, but we can learn our way through the maze”.

²⁹ “Blind alleys abound, promising corridors lead nowhere, appearances deceive, and clues are generally false.”

³⁰ Um labirinto é um quebra-cabeças composto de vários quebra-cabeças (Tindall, 1963).

Um labirinto é um lugar destinado a adivinhar e desviar. Em Joyce, compartilhamos uma experiência em um labirinto sem um Minotauro – é bom destacar. O labirinto é Dublin – e o próprio livro *Ulisses* também o é, sem dúvidas. O labirinto do leitor, nesse caso, sendo o *Ulisses*, traduz-se no mundo real, que muitas vezes, é, também, pouco compreensível.

3. Um passeio pelo labirinto

Quando Joyce oferece ao leitor uma espécie de simultaneidade nos movimentos dos personagens, a ideia é de revelar personagens que reforçam a identidade da cidade e dar consistência ao principal *topos*³¹ de sua narrativa.

Joyce calculou o tempo – e os movimentos – de cada um dos personagens das dezenove seções dessa parte do romance. Isso está escrito em uma de suas cartas (HART; HAYMAN, 1977). Por esse motivo não é possível entender esse capítulo sem a compreensão espaço-temporal dos fatos que envolvem o que nele acontecem³².

Talvez, com tanta coisa acontecendo praticamente ao mesmo tempo – entre 3 e 4 horas da tarde – é possível que haja alguma distorção ou, até mesmo, impossibilidades em relação ao todo, isto é, a eventos que são comuns entre as descrições espaciais³³.

Ainda, com relação ao tempo, pode haver uma pequena imprecisão, uma vez que essa unidade depende muito do ritmo de cada personagem. Lidar com um conjunto tão grande de personagens no contexto de uma cidade habitada por já quase 300 mil pessoas em um período na parte da tarde – com todos os quadros bem definidos – não parece ser uma tarefa tão fácil e, portanto, tão precisa.

De outro ângulo, também é possível dizer das improváveis relações entre alguns personagens, o que faz sentido do ponto de vista da quantidade de relações evidentes a serem travadas aleatoriamente nas ruas de uma cidade.

³¹ Sobre esse assunto, da simultaneidade dos movimentos que ocorrem em todo o episódio, sugiro a leitura de Hart e Hayman (1977, p. 215-216). No comentário, os autores oferecem uma leitura minuto a minuto do que ocorrem em toda a passagem. A ideia, pelo que entendemos, é gerar uma aproximação prática do que Joyce fez, a partir das condições locais da época para a cidade. Interessante é que, ao que parece, todos os personagens têm, de algum modo, um sentido real de existência na cidade, com exceção dos protagonistas – Stephen, Bloom e Molly, embora eles pareçam mais reais do que os outros.

³² De certa forma, as diversas seções desse capítulo podem ser distribuídas em qualquer ordem. Esse trunfo tem sido um traço muito especial nos escritos de Joyce.

³³ Hart e Hayman (1977, p. 199) emprestam um cartaz descrevendo minuto a minuto as decisões tomadas pelos personagens na passagem e o caminho que cada um deles toma.

Nos tópicos a seguir, tratamos de revelar algumas situações que parecem ajudar a “emparedar” o leitor, obrigando-o a fazer uma leitura mais precisa do capítulo – tudo detalhadamente escrito por Joyce.

3.1 “Clashes” em *As Rochas Andantes*

Chamamos de “clashes” – utilizando o nome em inglês mesmo – para traduzir as inevitáveis colisões enfrentadas por aqueles que adentram no labirinto de Joyce. De imprecisões no tempo a lugares na cidade – e nomes de personagens – são inevitáveis as confusões enfrentadas pelos leitores na tentativa de sair de *As Rochas Andantes* e dar sequência na sua leitura.

Por uma questão de aparente facilidade, o narrador utiliza nomes diferentes a lugares que já foram citados no texto. O efeito, entretanto, gera uma espécie de truque usado pelo narrador para enfatizar ainda mais o tom labiríntico que é dado ao texto.

A seguir elencamos alguns desses momentos, seguidos de explicações – das saídas – para a passagem por essa imbricada edificação – como se fossem os fios de Ariadne, partilhados, de uma maneira geral, pelos teóricos que nos serviram como base para este estudo:

- O nome “Carlisle Bridge” que é uma edificação importante para a cidade, Joyce chama de “O’Connell Bridge”;
- Dan Lowry’s musical, do mesmo modo, é, na verdade, o “Empire Musichall”;
- O “council chamber of Mary’s abbey” é “the old chapter house of saint Mary’s abbey” – trata-se do mesmo prédio.
- “Mud Island”, segundo Hart e Hayman (1977), refere-se a um velho nome para um chão molhado que com o tempo passou a ser chamado de “Fairview Park”.
- Outro nome interessante é, por exemplo, o “Dame gate”. Para Hart e Hayman (1977), novamente, esse nome não mais existe e ficava do lado leste dos muros de Dublin;
- O tribunal *Dignam* fica em uma área da cidade mais elitizada – não tem nada a ver com o Dignam, personagem da história, sendo, também, completamente desconhecido da sua família;

- Lambert e O'Molloy, que aparecem conversando no prédio do Mosteiro de Maria – “Mary’s Abbey”, é facilmente confundido com a homônima rua “Mary’s Abbey”, que também aparece no texto;
- Uma estátua que fica no “College Green” que é toda em bronze, entretanto é descrita no texto como se fosse em pedra – uma alusão talvez, ao título nomeadamente sugerido do próprio capítulo – *As Rochas Andantes*.
- Uma confusão razoável também pode ser considerada nos nomes do canal por onde passa o desfile. Em vez do “Royal Canal” o nome correto deveria ser “Grand Canal”. Há quem diga que isso se dá, talvez, pelo fato de que, para o vice-rei, todas as coisas devem ser reais.

Da mesma forma, o autor utiliza nomes de personagens em duplicidade – o que pode levar o leitor a colisões frustrantes.

É importante destacar nesse ponto que, como “personagens espelho” – homônimas dos principais pares –, portanto, menores que os protagonistas, elas têm suas vidas independentes, apresentando apenas um mínimo de interação com todo o romance. Ainda assim, de modo inconsciente, eles cooperam com o drama mental pelos quais os protagonistas passam durante todo o enredo.

- O reverendo Nicholas Dudley, curador responsável pela igreja de Santa Ágata, na rua William não tem, na verdade, qualquer relação com vice-rei, o conde de Dudley;
- Bloom, o dentista que aparece no capítulo, não conhece, por exemplo, Leopold Bloom.

Também, aparentes erros – escritos propositadamente por Joyce – de interpretação introduzem dificuldades e podem servir de armadilha para o leitor. Para Hart e Hayman (1977), tem sido sugerido por muitos estudiosos que Joyce desenvolveu certas discrepâncias nas ações físicas quando lidas em seu texto, o que pode, na verdade, ser apenas uma provocação para testar o conhecimento do leitor. Alusões a Dublin, por exemplo, como vimos mais acima, exigem do leitor um certo conhecimento real da cidade.

- Ao que tudo indica, o padre Conmee caminha pela cidade apenas seguindo a sua memória;
- O modo como a senhora McGuinness caminha é comparado ao andar de uma bela carruagem – “fine carriage”, como escrito no texto. Nesse caso, ela necessariamente não está em uma carruagem.
- Com o objetivo de enriquecer o dia 16 de junho de 1904, Joyce trouxe para essa data um desfile real que, na verdade, havia acontecido no dia 31 de maio de 1904 – “on 31 May, 1904” (HART; HAYMAN, 1977, p. 196).

3.2 As (ir)realizações no enredo de *As Rochas Andantes*

Um labirinto é um lugar potencialmente repleto para se desenvolver frustrações. A narrativa que nos propomos a investigar é, sem dúvidas, cheia de armações que concorrem para irrealizações. De fato, as coisas não são exatamente o que parecem ser e a maioria dos personagens que surgem no seu enredo funciona como espécie de cordas que prendem e amarram e, mais adiante, tendem a frustrar as expectativas de um leitor desatento.

Na Dublin de Joyce, em todo caso, a aspiração raramente é correspondida por realizações – uma marca em todo seu enredo. Assim, quase sempre a percepção falha em confirmar intuições e as ações levam a resultados nem sempre esperados – irrealizações. Isso tudo, é bom que se diga, em um contexto em que as esperanças ainda possam parecer viáveis.

De certo modo, em *Ulisses*, os problemas permanecem e a vida, ao que parece, continuará – continua – do mesmo modo no dia seguinte, isto é, no dia 5 de junho de 1904. Sobre isso, temos, ainda, alguns exemplos destacáveis na passagem em estudo:

- O fato de o professor de música, Artifoni, perder o seu bonde – e não dar sequência ao seu turno;
- Tom Kernam perder o desfile – considerado um evento diferente na cidade; pode-se ouvir um telefone que toca sem ninguém atender – qual o sentido disso?;
- Um convite para uma luta de boxe está fora do prazo – um dado da vida real?;
- Uma panela no fogão é apenas uma promessa – não contém comida, mas uma camiseta – não faz sentido se pensado isoladamente.

É importante dizer, ainda, que dificuldades em entender muitas expressões e léxicos utilizados no capítulo é uma marca de Joyce. Um rico corpo lexical, atuando como um grande obstáculo, constrói uma densa e complexa textura verbal, repleta de correspondências cruzadas, promovendo uma variável semântica sem igual. Desse modo, a língua usada por Joyce também pode comprometer o desenvolvimento da leitura do romance nessa passagem.

Por exemplo, quando lemos, na passagem, o verbo em inglês “reset” no início do enredo “repunha seu relógio polido” (JOYCE, 1966, p. 249) [“reset his smooth watch” (JOYCE, 1946, p. 216)]³⁴ – é possível que o leitor a entenda como algo como “ajustar o seu relógio” ou mesmo “recolocar o seu relógio no bolso” – o que parece mais provável. Do mesmo modo, o uso do verbo ser no passado³⁵ também no início do capítulo, logo no primeiro parágrafo, afasta o leitor de um contato mais direto e promove a força do monólogo interior do padre – o que por si só se traduz como uma fala distante.

Conclusão

O modo como Joyce expôs o texto de *Ulisses* no capítulo em tela – *As Rochas Andantes* – parece, a uma primeira vista, fragmentado e singularmente sem unidade de sentido – isso se olharmos para o texto como sendo um todo em si mesmo, distante dos demais capítulos. Entretanto, há uma nítida e estrutural composição, que tem seus efeitos sobre as circunstâncias nas quais Bloom se encontra.

O texto se organiza a partir de cada uma das seções e é, apenas aparentemente simples, autocontido e desimpedido de alusões ou de alguma aparente complexidade (HART; HAYMAN, 1977). Entretanto, a simplicidade é ilusória. Uma armadilha que faz com que tanto os leitores quanto os personagens esbarrem em situações que necessitam mais do que uma leitura linear – é importante dizer.

De fato, é o leitor que passa por uma jornada que parece completamente incerta e difícil de ser vencida. Apenas com certo escrutínio o leitor pode salvar-se da jornada potencialmente frustrante a que se arriscou – como navios em busca de um destino, como no exemplo de *Argos*.

³⁴ Talvez a tradução de Houaiss não seja exata para esse contexto.

³⁵ “What was the boy’s name again?” (JOYCE, 1946, p. 216).

Há, certamente, muito mais truques utilizados por Joyce e com claro objetivo de dificultar saídas para o seu leitor – estamos falando de um labirinto. Sem dúvidas, as relações descritas em cada passagem deste capítulo servem para afirmar que a vida em um ambiente urbano é complexa e o comportamento dos principais personagens um reflexo disso.

De qualquer modo, o título do capítulo – oriundo das leituras feita por Joyce da obra de Homero – nos oferece uma metáfora inteligente: *As Rochas Andantes* não são nada mais do que as personagens que surgem e que saem de cena a todo momento, simulando as colisões e choques inevitáveis, como de um navio em uma travessia por um mar de arrecifes – e de marés inconstantes.

No todo, o que acontece em Dublin é que toda a cidade – “toda a máquina cósmica”, nas palavras de Burgess (1968) – funciona terrivelmente bem e as aparentes colisões – e confusões – fazem parte da interpretação de seu autor – e de sua arte³⁶.

Sem dúvidas que a narrativa demonstra o grau de respeito – ou de submissão, talvez – que o narrador do romance faz questão de registrar³⁷, em relação a vida real.

As Rochas Andantes é, como podemos ver, um apanhado que não atende a um modelo de narrativa tradicional, o que é um paradigma para a recusa do próprio *Ulisses* se tornar um romance comum. É exatamente a falta de uma necessária conexão entre tudo o que acontece de modo lógico – e entre suas causas e seus efeitos – que tornam esse capítulo “superiormente” maior.

Como pudemos constatar em nossa leitura, cada episódio parece ter limitados níveis de significado – se considerados isoladamente –, mas quando associados ao conjunto da estrutura sequencial de seu contexto traduzem um todo, completo em simultaneidade.

Sem dúvidas, o que é celebrado nessa hora do dia, é a aleatoriedade da vida, a partir da incontrolável circulação dos personagens pelas ruas de uma cidade – seu próprio sangue – e nesse caso, de Dublin, exatamente.

De fato, na primeira metade Joyce criou uma fundação capaz de alçar voos mais altos. Os dados que conhecemos do enredo a essa altura permite-nos manter certa

³⁶ “On the whole the cosmic machine works well and the apparent rock-clashing confusion is really an artful labyrinth. At the same time, though, a machine whose parts interlock so wonderfully may really be as unpredictable as the Symplegades” (BURGESS, 1968, p. 136).

³⁷ O que parece – e que ninguém discorda – é que, as dezenove seções descritas na passagem, despontam como cenas de um filme – como curtas, se podemos dizer – que tanto mostram cenas de uma mão lançando uma moeda ou de pessoas pegando livros em uma estante, o que podem, tranquilamente, ser capturados por uma câmera.

orientação, de modo a não perder de vista o principal personagem da segunda metade do livro, Leopold Bloom.

Sem sombras de dúvidas, *As Rochas Andantes*, escrito exatamente no meio do romance, serve tanto como uma espécie de culminância do que aconteceu na primeira metade de *Ulisses* como uma espécie de preparação ou prólogo para a sua segunda parte.

REFERÊNCIAS

AMARANTE, D.W. *James Joyce e seus tradutores*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

BLAMIRE, H. *The New Bloomsday Book: a guide through Ulysses*. Third edition. London: Routledge, 1996.

BURGESS, A. *ReJoyce*. New York: W.W. Norton & Company, 1968.

ELLMANN, R. *Ulysses on the Liffey*. New York: Barnes & Noble, 1996.

JAMES, J. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Ulysses*. New York: Random House, Inc., 1946,

GILBERT, S. *James Joyce's Ulysses*. New York: Vintage Books Edition, 1955.

HART, C; HAYMAN, D. *James Joyce's Ulysses: critical Essays*. Los Angeles: University of California Press, 1977.

HOMERO. *Odisseia* (em forma de narrativa). Trad. Fernando C. de Araújo gomes. São Paulo: Ediouro, 1984.

KIBERD, Declan. *Ulysses and Us: the art of everyday life in Joyce's masterpiece*. New York: W. W. Norton & Company, 2009.

MEDEIROS, S.; AMARANTE, D. W. (Org.). *De Santos e Sábios: escritos estéticos e políticos*. Trad. André Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012.

STEWART, B. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 2007.

SUMNER-BOYD, H.; FREELY, J. *Strolling through Istanbul: the classic guide to the city*. New York: Tauris Parke Paperback, 2010.

TINDALL, W. Y. *A reader's Guide to James Joyce*. London: Thames and Hudson, 1963.

A Dublin meticulosa de James Joyce

The Meticulous Dublin of James Joyce

Emily Arcego¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva²

Universidade Federal de Santa Catarina

Na atualidade, James Joyce (1882-1941) é considerado um dos autores mais influentes do século XX na literatura ocidental. Embora sua trajetória literária tenha sido marcada por desafios e críticas por parte da sociedade e dos editores, seu trabalho tomou reconhecimento nos últimos anos e segue sendo influência e referência para aqueles que desejam compreender mais desse estilo de escrita. Entre suas obras estão *Dubliners* (1914), *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939)³.

Embora Joyce mais tarde ridicularizasse sua experiência inicial de escrever para um ‘jornal de porco’⁴ (esta é a frase de Stephen em *Ulysses*), ele aproveitou a oportunidade para começar a explorar a paralisia da vida em Dublin. No processo, ele ignorou o simples pedido de Russell para evitar ‘chocar’ os leitores e escreveu sua primeira história sobre o relacionamento de um menino sem nome com um padre velho e moribundo. (BULSON, 2006, p. 35, tradução nossa⁵)

Os contos publicados não foram bem aceitos por seu público-leitor, o que fez com que o editor deixasse de publicar os materiais enviados por Joyce. Apesar do

¹Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Bolsista Capes Excelência. E-mail: arcegoemily@gmail.com

²Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Bolsista Capes Excelência. E-mail: maria.fms@hotmail.com

³ Salientamos que as referidas obras foram todas traduzidas para o português sob os títulos de: *Dublinenses* (1992) traduzido por Hamilton Trevisan, *Retrato do Artista quando Jovem* (1984) traduzido por José Geraldo Vieira, *Ulisses* (1983) traduzido por Antonio Houaiss e *Finnicius Revém* (1962) traduzido por Haroldo e Augusto de Campos.

⁴ Acreditamos que a expressão ‘jornal de porco’ se dá pelo fato de que o *Irish Homestead* tinha como enfoque o meio rural.

⁵ Although Joyce would later deride his early experience writing for a “pig’s paper” (this is Stephen’s phrase in *Ulysses*), he used this opportunity to begin exploring the paralysis of Dublin life. In the process, he ignored Russell’s simple request to avoid “shock[ing]” readers and wrote his first story about a nameless little boy’s relationship with an aged and dying priest.

infortúnio experienciado no periódico agrícola, o autor não desistiu e passou a escrever e revisar os trabalhos já publicados para compilar uma obra de sua autoria. Entre as temáticas abordadas estavam novamente os problemas sociais irlandeses, especialmente no tocante à opressão do governo inglês e à imposição do catolicismo por parte da Igreja. Era assim que, na escrita, Joyce expunha a sociedade dublinense através de um “espelho bem polido” (JOYCE *apud* ELLMANN, 1982, p. 222, tradução nossa⁶), que possibilitava que os irlandeses tivessem uma boa impressão de si mesmos ao mesmo tempo que pudessem perceber as “críticas” intrínsecas àquele contexto (BULSON, 2006, p. 33). Considerando que a proposta do presente ensaio é discutir o estilo de escrita de James Joyce, propomos partir da obra *Dubliners* para obter exemplos concretos da prerrogativa. Nos quinze contos de *Dubliners*, é possível a forma como o autor descreve os irlandeses, isto é, percebe-se uma espécie de paralisia social na qual os personagens estão inseridos. Ali, nota-se a procura por se libertar do estilo de vida irlandês por meio de mudanças para outros países ou fuga de uma determinada realidade sem futuro, mas que não era de fato realizada e assim, as personagens resistiam e mantinham-se naquela sociedade pacata e passiva (CONNOR, 1996).

Em uma declaração dada a Grant Richards, Joyce descreve claramente seu objetivo com relação ao modo como retratava a Irlanda:

Minha intenção foi escrever um capítulo da história moral de meu país, e eu escolhi Dublin para isso porque a cidade parece-me o centro da paralisia. Tentei apresentá-la a um público indiferente sob quatro aspectos: infância, adolescência, maturidade e vida pública. As histórias estão dispostas nessa ordem. Eu escrevi a maior parte em um estilo de mesquinhez escrupulosa e com a convicção de que é muito corajoso aquele que ousa alterar na apresentação e, mais ainda, deformar o que tenha visto e ouvido. (JOYCE, 1966, pp. 123 e 134 *apud*, CASTRO, 2015, p. 19⁷)

Muito embora a escrita joyciana apresentasse uma inovação na forma narrativa no que se refere aos quesitos linguísticos e densidade na leitura, James Joyce sofreu inúmeras recusas ao tentar publicar *Dubliners*. A recusa por parte dos editores se dava principalmente porque a obra era considerada inadequada e seu conteúdo era inapropriado. Isso ocorria porque o escritor expunha personalidades da sociedade

⁶ No original: a nicely polished looking-glass.

⁷ Although Joyce would later deride his early experience writing for a “pig’s paper” (this is Stephen’s phrase in *Ulysses*), he used this opportunity to begin exploring the paralysis of Dublin life. In the process, he ignored Russell’s simple request to avoid “shock[ing]” readers and wrote his first story about a nameless little boy’s relationship with an aged and dying priest.

dublinense de forma crítica e caricata, inclusive com comportamentos semelhantes ou feições.

Um exemplo dessa crítica considerada caricata pode ser representado através do personagem Uncle Charles do livro *Ulysses*. No excerto a seguir poderemos demonstrar as nuances da retórica do personagem:

Uncle Charles has notions of semantic elegance, akin to his ritual brushing of his hair; we hear him employing the word “salubrious”, also the word “mollifying.” If Uncle Charles spoke at all of his excursions to what he calls the outhouse, he would speak of “repairing” there. (KENNER, 1978, p. 17)

Após mais de dez anos entre tentativas e rejeições, *Dubliners* finalmente foi publicado em 1914. O exemplo acima ilustra um pouco do modo como Joyce retrava as personagens, o que corrobora com os argumentos dos editores para a recusa. Visto que os responsáveis pela publicação acreditavam na possibilidade de autorreconhecimento por parte dos leitores, eles acreditavam que o resultado acarretaria situações constrangedoras e um mal estar na sociedade, e, portanto, recusavam o trabalho de Joyce.

Segundo Mutran (1992), por volta dos anos 1990 e 2000 houve um aumento significativo de pesquisas sobre a literariedade das obras, o estilo, características e possíveis influências joycianas na literatura ocidental. As causas desse crescimento não são explícitas, contudo, em nosso caso, destacamos que a admiração pelo autor e sua meticulosidade são as motivações fundamentais para a escrita deste ensaio.

Por fim, o presente ensaio busca expor a escrita de Joyce a partir de uma revisão de literatura focada em *Dubliners*. Além de demarcar sua estilística linguística, ou seja, as características que envolvem o processo de escrita e criação, o trabalho pontua brevemente a historiografia da composição do livro de contos, juntamente com elementos que fizeram parte desse processo, tais como: influências sociais, religiosas, movimentos temporais.

1. A Dublin nada convencional de Joyce

O processo de escrita joyciano tem características particulares e que são reconhecidas como parte da estilística do autor. Esses fatores podem ser considerados relevantes para a literatura ocidental, haja vista que influenciou e segue influenciando diversos escritores, como por exemplo Clarice Lispector, Graciliano Ramos e Virgínia

Woolf. Percebe-se, por meio das escolhas realizadas pelo autor, sua visão clara e negativa acerca da sociedade dublinense. Em seus trabalhos, Joyce não fala com eloquência da vida de Dublin, mas demonstra, por meio de uma visão crítica, um contexto de heróis deturpados. Richard Ellmann (1982, p. 6), em sua biografia de Joyce, descreve o povo de Dublin como “anti-heróis”, ou seja, apresenta uma realidade composta por bêbados, galanteadores com problemas sociais escancarados.

Joyce é o porco-espinho dos autores. Seus heróis são rancorosos – o jovem impossível, o adulto passivo, o barba-grisalha tomando uísque. É difícil gostar deles, mais difícil ainda é admirá-los. Joyce prefere assim. A simpatia inequívoca levaria a um resultado romanceado. Ele desnuda o homem daquilo que costumamos respeitar, então nos convoca a simpatizar. Tanto para Joyce quanto para Sócrates, entender é uma luta, melhor ainda quando humilhante. Podemos nos aproximar dele escalando os obstáculos de nossas pretensões, mas, ao fazermos isso, ele novamente desafia a nossa proeza com a linguagem difícil. Exige que nos adaptemos tanto na forma como no conteúdo ao seu novo ponto de vista. Seus heróis não são fáceis de gostar, seus livros não são fáceis de ler. Ele não deseja nos conquistar, mas nos força a conquistá-lo. (ELLMANN, 1982, p. 6; tradução nossa⁸)

Por meio das palavras de Ellmann (1982) é possível sentir a Irlanda caótica exposta por Joyce, que não busca moldar seus heróis para agradar ao público. Steven Connor (1996, p. 10), ao tratar da estrutura de *Dubliners*, explicita que a obra possui uma sequência orgânica, ou seja, segue o padrão de crescimento e evolução do ser humano, sendo composta pela infância, adolescência e, posteriormente, pela fase adulta.

Além disso, pode-se afirmar que *Dubliners* possui como uma de suas características principais um alto teor de realismo, e foi justamente esse aspecto que impactou os editores e dificultou a publicação do livro. Amaral (2013, p. 138), relembra o trabalho de Joyce com os manuscritos, e afirma que “seu texto só é como tal porque Joyce podia tê-lo nas mãos ao escrever e revisar”.

Cabe pontuar que grande parte da crítica editorial dizia respeito a uma sociedade caricaturada por meio da obra, baseada em um contexto real e com personalidades

⁸ Joyce is the porcupine of authors. His heroes are grudging heroes - the impossible young man, the passive adult, the whiskey- drinking graybeard. It is hard to like them, harder to admire them. Joyce prefers it so. Unequivocal sympathy would be romancing. His denudes man of what we are accustomed to respect, then summons us to sympathize. For Joyce, as for Socrates, understanding is a struggle, best when humiliating. We can move closer to him by climbing over the obstacles of our pretensions, but as we do so he tasks our prowess again by his difficult language. He requires that we adapt ourselves in form as well as in contents to his new point of view. His heroes are not easy liking, his books are not easy reading. He does not wish to conquer us, but to have us conquer him.

consolidadas. Talvez por esta razão, os editores temiam o reconhecimento de *personas* ali presentes e os problemas que isso poderia gerar. De acordo com Ellmann (1982), são muitos os traços autobiográficos do autor e do contexto. Um desses traços pode ser percebido em uma das visitas à Irlanda, quando Joyce encontra o amigo Oliver Gogarty, que implora para não ser incluído como um de seus personagens de suas obras. No entanto, o escritor não se compromete e afirma que, se caso isso acontecesse, seria de forma artística. A partir dessa consideração, é possível verificar que a fama do escritor se difundia principalmente por meio de seus personagens caricatos de Dublin.

Outra anedota envolvendo a divulgação das obras de Joyce deu-se com Kettle, um colega de faculdade e um dos únicos resenhistas das obras joycianas na Irlanda. No início de sua carreira como escritor, Kettle considerou as obras de Joyce inapropriadas, valendo-se dos argumentos de que conhecia tanto os personagens mencionados quanto o escritor em si e pontuou que os contos possuíam um teor perverso. Nessa ocasião, Joyce havia buscado ajuda do colega porque estava com dificuldades para publicar seu primeiro livro, porém a ajuda não veio (ELLMANN, 1982, p. 51). Por mais que as críticas fossem constantes, Joyce manteve-se firme em sua escrita e não suavizou o conteúdo textual dos textos que escrevia (AMARAL, 2013, p. 155).

Para entender melhor a composição de *Dubliners*, é necessário revisitar seu processo de escrita. Garry Leonard (2004, p. 87) expõe o primeiro contato do público leitor com a escrita joyciana, a qual ocorreu a partir do convite de Russell, que fazia parte do conselho editorial do jornal agrícola *Irish Homestead*.

O primeiro conto para o periódico, “The Sisters”, foi escrito em meados de 1904 e publicado em 13 de agosto do mesmo ano. Cabe mencionar que a versão publicada posteriormente na coletânea de contos intitulada *Dubliners* diferencia-se da primeira versão. Por isso, reafirma-se ainda mais o olhar detalhista e meticuloso do escritor irlandês que buscava sempre aprimorar o grau de literariedade de suas obras.

Após a veiculação do primeiro conto, veio a encomenda do segundo. Dessa vez, Joyce escreveu e publicou “Eveline”, no mesmo periódico, em 10 de setembro de 1904. O terceiro conto, “After the Race”, foi publicado em 17 de dezembro do mesmo ano. Posteriormente à divulgação dos trabalhos citados, Joyce perpetuou sua escrita em casa, na composição de mais doze contos e inúmeras correções, tanto dos publicados quanto dos inéditos.

Derek Attridge (2004, p. 1), ao comentar sobre a influência do escritor irlandês e seu legado, descreve a paródia e o pastiche como características de suas obras. Ao

mesmo tempo em que esses elementos estão presentes em outros meios, como nas músicas, na televisão e no rádio, denota-se sua importância na obra joyciana para caracterizar ainda mais os dublinenses.

Mesmo aqueles que leem muito pouco romance encontram os efeitos da revolução de Joyce toda semana, senão todos os dias, como por exemplo na televisão e no vídeo, no cinema, na música popular e na publicidade, todos marcados como gêneros modernos pelo uso de técnicas joycianas de paródia e pastiche, autorreferencialidade, narrativa aberta e múltiplos pontos de vista. Sem contar que a explicitação sem precedentes com que Joyce introduziu os detalhes triviais da vida cotidiana no campo da arte abriu um novo e rico território para escritores, pintores e cineastas, ao mesmo tempo em que revelou as férteis contradições da própria iniciativa realista (ATTRIDGE, 2004, p. 1; tradução nossa⁹).

Quando os detalhes triviais aparecem em *Dubliners*, eles frequentemente direcionam-se a hábitos presentes no cotidiano dos dublinenses relacionados à hospitalidade e às bebidas e aos diálogos regados a chá, cerveja, vinho, entre outras. Independentemente da ocasião, a bebida é uma característica cultural relevante, seja para celebrar ou enfrentar momentos difíceis vividos na Irlanda à época de Joyce. Essas bebidas, ademais de detalhes presentes no contexto da obra, representam um traço marcante irlandês, pois fazem parte de expressões e simbologias dentro dessa cultura que abarca tanto o período que se encontra a obra joyciana quanto os dias atuais

Além disso, pode-se inferir que os recursos estilísticos utilizados, como vários pontos de vista e a narrativa aberta, permitem fazer múltiplas leituras e perceber os contos por diversos pontos de vista. Como afirma Attridge (2004, p. 2; tradução nossa¹⁰), “os textos de Joyce mudam à medida que nossos próprios ambientes culturais também mudam, o que é uma das razões de serem inesgotáveis”. Por isso, é possível trabalhar com a literatura joyciana em diferentes níveis, criando interpretações variadas. O jogo de palavras criado pelo escritor permite que o leitor interaja, brinque com sua arte, tendo assim uma literatura de deleite e com diferentes perspectivas.

⁹ Even those who read very few novels encounter the effects of Joyce's revolution every week, if not every day, in television and video, film, popular music, and advertising all of which are marked as modern genres by the use of Joycean techniques of parody and pastiche, self-referentiality, open-ended narrative and multiple point of view. And the unprecedented explicitness with which Joyce introduced the trivial details of ordinary life into the realm of art opened up a rich new territory for writers, painters, and film-makers, while at the same time it revealed the fruitful contradictions at the heart of the realist enterprise itself.

¹⁰ Joyce's texts change as our own cultural surroundings change, which is one reason for their inexhaustibility.

Ler um texto de Joyce pode ser comparado a tocar uma peça musical – isso pode ser feito rapidamente, pulando passagens opacas ou repetitivas para ter um sentido dos padrões e desenvolvimentos mais longos, ou lentamente, saboreando as palavras, intrigando os enigmas, seguindo as referências cruzadas. (ATTRIDGE, 2004, p. 3; tradução nossa¹¹)

Em suas obras, Joyce faz uso de três elementos principais: a compaixão, o humor e o estilo contido e meticuloso (ELLMANN, 1991). O escritor introduz certa compaixão presente nas vidas frustradas de seus personagens por meio de um humor irlandês característico, que permite que, mesmo em uma situação caótica, ela poderia também ser engraçada. Por meio desses artifícios Joyce expunha situações peculiares sem perder a imponência de seu lirismo em versos heroicos e escrita meticulosa. O escritor trabalhava com maestria a realidade dos dublinenses, demonstrando a decadência da capital da Irlanda, levantando acusações sobre corrupção, repressão e inércia da sociedade por meio de antíteses cotidianas. Com isso, ele mostrava que, mesmo na desgraça, pode haver alguma graça, mesmo nas frustrações, pode haver esperança, mesmo nos amores abalados, pode haver vida (ELLMANN, 1991, p. 25).

A audácia e astúcia de Joyce merecem ser discutidas não apenas por seu lirismo literário, mas também por sua coragem ao apresentar o cenário em que a Irlanda estava submersa. Os contos foram escritos na época do renascimento literário irlandês, quando a Irlanda ainda era colônia da Inglaterra. Naquele período, buscava-se afirmar uma identidade nacional através do resgate do folclore de lendas celtas e de histórias da própria cultura irlandesa.

Outra característica da época era expressa pelos intelectuais, artistas, poetas, escritores daquele período, que se engajaram em exaltar o nacionalismo através do uso da língua irlandesa, mesmo que esta não estivesse sendo falada em algumas regiões e fosse considerada como uma língua de pessoas incultas. Eles acreditavam que, por meio dessas estratégias, seria possível buscar a independência a partir de uma identidade nacional consolidada.

Não obstante, Joyce posicionou-se contra esse movimento, assumindo uma postura antinacionalista, discordando da ideologia de utilizar sua arte para fomentar os ideais nacionalistas literários. Conforme afirma Ellmann (1982, p. 51), a atitude de

¹¹ Reading a text of Joyce's can be compared to playing a piece of music - it can be done rapidly, skipping over opaque or repetitious passages to gain a sense of the longerrage patterns and developments, or slowly, savouring the words, puzzling over the conundrums, following up the cross-references.

Joyce era vista pelos demais como a de alguém que não ignorava esse movimento, mas que se esforçava para fomentar críticas e caçoar da situação. Um exemplo dessa atitude é demonstrado quando o autor introduz em suas obras expressões taxativas e pejorativas para definir tanto a capital irlandesa quanto seus habitantes, ou quando define o povo irlandês como o mais atrasado da Europa e seu país como uma porca velha que come seus porcos (ELLMANN, 1982, p. 24).

O motivo para Joyce atizar a parte sensível da Irlanda, ou seja, a hipocrisia social e a carência cultural, eram a opressão causada pelo governo inglês, que levou os infortúnios para o país conhecido como Ilha da Esmeralda. O escritor acusava o governo de estrangular seu país, disseminar a sífilis, aumentar a pobreza, incentivar o alcoolismo e implementar superstições. Ele ressaltava também o poderio da Igreja ao afirmar que sua influência aumentou o número de fanáticos, puritanos e jesuítas (OLIVEIRA, 2017).

Entretanto, Joyce não pode ser somente descrito como um autor realista, visto que seu trabalho também possui traços modernistas. Isso pode ser percebido ao olharmos suas obras sob o prisma da estética e da arte que se desprende de valores religiosos ou morais.

Joyce retirou a consciência da Igreja e a passou para a arte. Ele quer ressaltar que sua arte vai trabalhar com a realidade – não uma realidade à maneira de Zola, que é uma distorção em nome do corpo, e tampouco uma distorção mística, em nome da alma –, mas é através da arte que ele espera criar essa grande transformação. [...] Joyce considerava a arte como o centro vital da existência. Quando ele fala numa consciência, está pensando em algo diferente da consciência que então prevalecia – algo em consonância com a ética superior de Wilde, mais helênica do que cristã. É uma consciência em constante busca de mais liberdade para si e, portanto, para o artista e seu público (ELLMANN, 1991, p. 26).

Jeri Johnson (2004), ao analisar o lado modernista de Joyce, afirma que ele era um intelectual que estava sempre à frente de seu tempo, atento aos avanços e às transformações sociais. Com isso, teria passado a perceber desejos e intenções do ser humano, isto é, aspectos políticos, sexuais, sociais e religiosos. Neste mesmo período, ocorria a ascensão feminina, em um contexto em que as mulheres passaram a buscar seus direitos para que não fossem vistas apenas como instrumentos dos homens. Joyce, corroborou com esse momento através da apresentação de traços marcantes em seus personagens e por meio do uso de ironias presentes nos contos. Entre os temas

abordados, destaca-se a brutalidade masculina, a virgindade, a prostituição, a passividade feminina e a maternidade.

Joyce não apenas representa; ele exhibe as próprias condições da “representação”. Como por exemplo, em *Eveline*, Joyce apresenta o que os leitores foram rápidos verão percebê-la como uma história crítica da passividade de uma jovem mulher (em sua incapacidade de fugir com Frank) e, portanto, faz uma crítica a esse comportamento, ao invés de simpatizar, à condição de vida das mulheres presas à violência e desespero e que não poderão fugir dessa vida. (JOHNSON, 2004, p. 2004; tradução nossa¹²)

Embora esse perfil de mulher ainda não estivesse presente na literatura irlandesa, Joyce expunha essa característica das mulheres que lutavam por sua liberdade e independência, o que pode ser considerado uma peculiaridade inovadora. Um exemplo disso é a personagem Miss Ivors, do conto “The Dead”, que possui um perfil revolucionário e sai mais cedo da festa para frequentar a reunião sindicalista. Ao que tudo indica, a personagem foi inspirada em Hanna Sheehy Skeffington, companheira de encontros de juventude de Joyce (TOLLENTINO, 1999).

Outro personagem de destaque no conto, que ilustra a força com que a cultura inglesa é imposta, é Gabriel, que afirma não reconhecer o irlandês como seu idioma: “o irlandês não é minha língua. [...] Eu estou farto do meu próprio país, cansado dele” (JOYCE, 1996, p. 216, tradução nossa¹³). Pelas palavras do personagem, é possível notar a influência da colonização inglesa, quando os habitantes de seu país abandonavam seus costumes e sofriam uma espécie de “domesticação”, na qual até mesmo a língua era deixada de lado. Joyce escancara as consequências da colonização e expõe a realidade da Irlanda como nação. Ele não apenas denuncia a violência do imperialismo, mas também permite que o leitor reflita sobre e se identifique com ela.

Ao longo do conto “The Dead”, é possível perceber nuances que demarcam o modo como Joyce percebia a Irlanda, ou seja, ao longo da estória percebem-se as visões deturpadas em relação à Inglaterra e o posicionamento negativo demonstrado em alguns personagens. Além disso, no conto, verifica-se que para alguns irlandeses o continente,

¹² Joyce not only represents; he exhibits the very conditions of ‘representation’ itself. So, for example, in ‘Eveline’, Joyce presents what readers have been quick to see as a story critical of one young woman’s passivity (in her failure to flee with Frank), and therefore critical of, rather than sympathetic to, women trapped in lives of violence and desperation who will not avail themselves of offered escape.

¹³ Irish is not my language. [...] ‘I’m sick of my own country, sick of it!’

isto é, a Inglaterra, representa o modelo ideal a ser copiado, tanto na moda quanto nos costumes. Ademais, para Gabriel, ele representa o avanço, o futuro.

Exemplo da idéia de Europa como continente, separado das Ilhas Britânicas, em Joyce, encontra-se nesse mesmo conto, quando as pessoas repetidamente se referem àquele torrão distante da Irlanda; ‘Gabriel diz que todo mundo está usando [galochas] no continente’, diz Gretta à página 181, e Tia Julia repete com admiração; ‘Oh, no continente!’ Mais tarde Gabriel diz a Miss Ivors que prefere passar as férias na França, Bélgica ou Alemanha do que no oeste da Irlanda. As repetidas citações ao continente neste texto têm diferentes conotações; para Tia Julia, esse continente é um lugar distante, inacessível, mas sofisticado, cujas modas são copiadas na Irlanda. Para Gabriel, o continente é um local de avanço cultural, desejável como ligação da Irlanda em seu futuro como nação, em preferência às ligações com o oeste mitológico relacionado com o passado (TOLLENTINO, 1999, p. 160).

Gabriel e Miss Ivors são personagens notórios inseridos dentro do conto para que as críticas joycianas possam surtir efeito. O clímax entre os dois ocorre quando Miss Ivors, definida por Gabriel como republicana ou revolucionária, chama-o de “Bretão Ocidental”¹⁴. A partir dessa expressão, a personagem reitera a ideia de que Gabriel colabora com os imperialistas britânicos já que ele escreve resenhas em inglês para um jornal irlandês. Durante o mesmo diálogo, Miss Ivors o convida para passar as férias nas Ilhas Aran e, então, sem delongas, Gabriel a inferioriza, afirmando que prefere ir ao continente para manter contato com outras línguas, já que está farto de seu país e o irlandês não é seu idioma. O diálogo entre os personagens aponta para a crítica ao domínio britânico e sua autoafirmação, principalmente porque a visão de Gabriel passou a ser a visão de muitos irlandeses à época, vislumbrando a Inglaterra como sinônimo de futuro e modernidade.

A partir do que foi exposto até o presente momento, pontua-se a variedade de fatores que podem ser levantados e estudados no escopo da literatura Irlandesa, e, mais especificamente, de caráter joyciano. Através de seu traço peculiar e expressivo, Joyce investiu em uma literatura que contempla a ideologia social e política e utiliza artifícios literários e linguísticos para que seus objetivos sejam alcançados.

¹⁴ ‘West Briton’ (JOYCE, 1996, p. 217).

No entanto, apontamos que, o conteúdo exposto neste ensaio não tem por objetivo esgotar todas as facetas do autor. Busca-se levantar e pontuar os aspectos que consideramos relevantes na narrativa joyciana a partir das leituras realizadas por nós e com enfoque na obra *Dubliners*. Salientamos, ainda, que poderão existir outros pontos de destaque e de conflito na narrativa joyciana na visão de pesquisadores que partem de outros princípios ou que abordam a questão a partir de um espectro diferente do nosso.

Finalizamos esta seção, lembrando o que foi dito anteriormente: Joyce buscou uma literatura de deleite que favorece os mais diversos pontos de vista e múltiplas interpretações a cada novo processo de significação de suas obras.

Considerações finais

O presente texto buscou expor a escrita de Joyce a partir de uma revisão de literatura focada principalmente em sua segunda obra intitulada *Dubliners*. Além de demarcar sua estilística linguística, ou seja, as características que envolvem o processo de escrita e criação, o trabalho pontuou brevemente a historiografia da composição do livro de contos, juntamente com elementos que fizeram parte desse processo, tais como: influências sociais, religiosas, movimentos temporais.

Desta forma, a Irlanda nada romantizada e habitada por seus anti-heróis que sofrem uma espécie de “paralisia social” é um dos expoentes centrais descritos. A genialidade de quem debruçou-se para pintar uma Irlanda que se um dia desaparecesse poderia ser vista em seus livros, demonstrou que ela era também o berço de vícios, personalidades, gastronomia e movimentos sociais intrínsecos a um determinado espaço e tempo.

Por meio deste cotejo historiográfico e linguístico, pode-se perceber um dos motivos pelos quais o legado de Joyce perpetuou ao longo dos anos. Com seu jeito astuto e transformador, ele retratou uma Dublin não romantizada, mas sim, uma cidade com seus problemas sociais, suas características mais íntimas e que enfrentava uma paralisia social na qual todos estavam presos a uma teia que não permitia prospecção de vida.

Embora Joyce tenha sido considerado por estudiosos um homem a frente de seu tempo, seja por suas vanguardas realistas e modernistas, ou até mesmo, por abordar temáticas polêmicas, seu rebuscamento literário e sua cadência linguística também devem ser considerados. Na escrita, nota-se, portanto, a perspicácia de Joyce quando ele

se esforça para utilizar do humor e a crítica para parodiar ou ironizar o contexto social da Irlanda que ia de encontro ao nacionalismo pregado à época.

Por fim, acreditamos que os elementos expostos neste ensaio podem contribuir para a compreensão da técnica narrativa de Joyce de modo a acrescentar aos estudos concernentes à vida e obra do autor.

REFERÊNCIAS

- AMARAL Vitor Alevato do. *Literalmente Joyce: uma Retradução de Dubliners*. 2013. 358 p. Tese (Doutorado) – Curso de Programa Interdisciplinar de Pós-graduação em Linguística Aplicada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- ATTRIDGE, Derek. *Reading Joyce*. In: ATTRIDGE, Derek (Ed.). *James Joyce*. 2. ed. Cambridge, Uk: Cambridge University Press, 2004. pp. 1-27
- BULSON, Eric. *The Cambridge Introduction to James Joyce*. Cambridge University Press, 2006.
- CASTRO, Thalita Serra de. *James Joyce: voz narrativa e projeto estético em construção*. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2015.tde-03122015-125052. Acesso em: 2021-01-21.
- CONNOR, Steven. *James Joyce*. Plymouth, United Kingdom: Northcote House Publishers, Limited, 1996.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. 2.^a ed. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- ELLMANN, Richard. *Ao longo do riocorrente*. Ensaios literários e biográficos. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- JOHNSON, Jeri. Joyce and Feminism. In: ATTRIDGE, Derek (Ed.). *James Joyce*. 2. ed. Cambridge, Uk: Cambridge University Press, 2004. pp. 196-2012.
- JOYCE, James. *Dubliners*. Estabelecimento textual de Robert Scholes; A. Walton Litz. Nova Iorque: Penguin Books, 1996. Col. The Viking Critical Library. Texto da clássica edição de 1967.
- LEONARD, Garry. *Dubliners*. In: ATTRIDGE, Derek (Ed.). *James Joyce*. 2. ed. Cambridge, Uk: Cambridge University Press, 2004. pp. 87-102
- MUTRAN, Munira. A recepção de James Joyce no Brasil. In: NESTROVSKI, Arthur. (org.). *Riverrun. Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. OLIVEIRA, Leide Daiane de Almeida. A Publicação e Recepção de *Dubliners* e *Finnegans Wake* de James Joyce. In: ABREU, Juliana de et al (Org.). *Percalços nos caminhos da tradução: entrelaçando ideias*. Florianópolis: UFSC/CCE/DLLE, 2017. pp. 131-138 Disponível em: <https://spapget2017.wixsite.com/spapget> Acesso em: 02 jul. 2019.
- TOLLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. *James Joyce e a Formação da Nação Irlandesa: História, Música e Literatura no Nascimento de Uma Nação*. 1999. 197 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Letras da UFMG, Minas Gerais, 1999.

As cinco traduções de *To the Lighthouse* no Brasil: breves apontamentos para uma análise crítica

Five translations of To the Lighthouse in Brazil: brief comments to a critical analysis

Myllena Ribeiro Lacerda¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Em uma carta a Vita Sackville-West, em 1926, Virginia Woolf escreve que “[e]stilo é uma questão muito simples: é tudo ritmo. Uma vez que você consegue isso, não é possível usar as palavras erradas”. E completa:

isso é muito profundo, o que é o ritmo, e vai muito além das palavras. Uma imagem, uma emoção, cria essa onda na mente, muito antes de criar palavras para se encaixarem; e na escrita (tal minha crença atual) alguém deve recapturar isso, e fazer funcionar (o que nada tem a ver com palavras) e então, ao irromper e tombar na mente, cria palavras para se encaixarem.² (WOOLF, 1978, p. 247).

Podemos relacionar esse ritmo a que Woolf concede tanta importância na escrita ao mesmo ritmo que Haroldo de Campos procura traduzir em suas recriações. Para ele, “[s]e é certo que não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom.” (CAMPOS, 2015, p. 7) – uma afirmação que também pode ser colocada nas palavras de Pound como uma fidelidade ao “espírito”, ao “clima” particular da peça traduzida.

Assim, para Campos, a recriação ou transcrição ou criação paralela é a reelaboração da forma – sonora, conceitual, imagética –, o que ele chama de uma prática isomórfica, isto é, orientada para a iconicidade do signo (o que mais tarde, em 1983, chamará de paramorfismo) (CAMPOS, 2015, p.37). Com isso, pretende-se “recriar-lhe a ‘física’”, a ‘materialidade mesma’ (ou, como diríamos hoje, as

¹ Doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Estudos da Tradução (2020) pela Universidade de Brasília. E-mail: myrlacerda@gmail.com.

² No original: Style is a very simple matter: it is all rhythm. Once you get that, you can't use the wrong words. [...] Now this is very profound, what rhythm is, and goes far deeper than words. A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it; and in writing (such is my present belief) one has to recapture this, and set this working (which has nothing apparently to do with words) and then, as it breaks and tumbles in the mind, it makes words to fit it. [16th March 1926]. Todas as traduções, exceto quando indicadas, são de nossa autoria.

propriedades do significante, abrangente este, no meu entender, tanto as formas fonosódicas e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo.” (CAMPOS, 2015, p. 85).

No ensaio *A palavra vermelha de Hölderlin* (1975), Campos discute um caso muito particular da tradução de Antígone e as concepções de forma. Benjamin, que da mesma forma aborda o assunto no ensaio *A tarefa do tradutor*, diz que:

Nelas [as traduções] a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido é apenas tangido pela linguagem como uma harpa eólia pelo vento. As traduções de Hölderlin são protótipos do gênero. Elas estão mesmo para as mais perfeitas traduções de seus textos originais [...]. Nelas [as traduções] o sentido rola de abismo em abismo até quase perder-se nas insondáveis profundezas da linguagem. (BENJAMIN apud. CAMPOS, 1975, p. 95).

Campos, então, retoma o famoso ensaio de Benjamin, com a já tão famosa afirmação de que a má tradução é a transmissão inexata de um conteúdo inessencial. (BENJAMIN, p. 203). O filósofo alemão crê que é preciso “desocultar” o “modo de intencionar”, que também pode ser a “forma significante” do original, voltado para uma “língua verdadeira”. A tradução, portanto, pode “revelar” a “língua pura”, a relação e a tensão entre as línguas a partir de uma complementariedade e integração. Por fim, segundo Campos, Benjamin acredita que a “relação de fidelidade se exprime através da ‘redoação’ dessa *forma* ou ‘modo de intencionar’, ou seja, por uma operação estranhante” (CAMPOS, 2013, p. 52, grifo do autor) e, para isso, o tradutor precisa libertar o original desse conteúdo inessencial.

É partir desse movimento de crítica do texto de partida – operação fundamental para Haroldo de Campos – que Hölderlin se torna capaz de penetrar o texto e utilizá-lo como o que ele chama anteriormente de “nutrimento do impulso” criador (CAMPOS, 2015, p. 13). Assim, Campos equipara os métodos de Hölderlin aos de Pound, em que “ambos se assemelham pelos resultados a que, por diversos caminhos, acabaram chegando. *Traduzir a forma* é, para ambos, um critério básico” (CAMPOS, 1975, p. 98, grifos do autor). As traduções de Sófocles, portanto, têm uma “literalidade exponenciada, a literalidade à *forma* (antes do que ao conteúdo do original)” (CAMPOS, 1975, p. 98). Assim, quando Hölderlin traduz o verbo grego *kalkháino*, que significa ter a cor escura de púrpura e tem o sentido figurado de “estar sombrio, mergulhado em reflexões, meditar profundamente sobre algo”, por purpurejar a palavra,

cria-se um efeito de estranhamento. Dessa forma, a Antígone de Hölderlin se torna um novo original, dado que ele conseguiu “submetê-la ao impulso violento que vem da língua estrangeira” (CAMPOS, 1975, p. 99).

Pensando nesses aspectos e como o ritmo pode ser criado e reconstruído em uma tradução, nos voltaremos para as traduções brasileiras de *To the Lighthouse* (1927) a fim de refletir de que forma essa “substância sonora” de Woolf é reproduzida (ou recriada) em língua portuguesa. Com isso, este trabalho pretende analisar brevemente um trecho do romance e, a partir do cotejo entre texto de partida e traduções, discutir quais foram as soluções abordadas por cada tradutor.

A análise do ritmo a partir dos paralelismos

No artigo intitulado *Translation, Stylistics and To the Lighthouse, a Deitic Shift Theory Analysis* (2014), Massimiliano Morini, professor associado de linguística inglesa e tradução da Universidade de Udine, na Itália, discute “estilística tradutória” [*translational stylistics*] na tradução italiana de Giulia Celenza do romance *To the Lighthouse* (1927). A análise apresentada se pauta sobremaneira na observação das mudanças do centro dêitico – ou seja, as trocas entre diferentes sujeitos do enunciado³ –, que Woolf utiliza para construir os monólogos interiores de seus personagens e as alterações de perspectivas. De fato, a análise do autor se foca na tradução italiana do romance, publicada em 1934, por ser considerada um esforço literário muito distinto e com especificidades estilísticas que chamam a atenção dos leitores (MORINI, 2014, p. 131). No entanto, as questões metodológicas de análise da tradução e a análise crítica do romance na língua-fonte podem ser aproveitadas e aplicadas nas traduções brasileiras de modo a direcionar uma reflexão sobre a construção de ritmo.

O farol (ou *Passeio ao farol/Ao farol/Rumo ao farol*, como é reeditado posteriormente) é publicado pela primeira em 1968, com tradução de Luiza Lobo, pela editora Nova Fronteira. A tradução de Lobo é por muitos anos a mais bem disseminada no Brasil, até 2012, quando a obra de Woolf entra em domínio público e outras três traduções são lançadas: a de Tomaz Tadeu (2013), pela editora Autêntica; a de Denise Bottmann (2013), pela L&PM; e a de Doris Goettems, pela editora Landmark (2013). Há ainda uma outra tradução, há muito esgotada e sem reedições, publicada em 1976 pela Editorial Labor do Brasil e assinada por Oscar Mendes.

³ Para mais informações sobre os processos dêiticos, ver Cruz (2008).

À vista disso, nos guiaremos pelos apontamentos de Morini (2014) para analisar brevemente as cinco traduções nacionais de *To the Lighthouse*. Para tanto, foi selecionado um fragmento do capítulo 17 da primeira parte, *The Window*, que se mostra representativo das construções paralelas e estilísticas da autora. Morini afirma que o excerto é “um exemplo tão perfeito e sucinto da técnica narrativa de Virginia Woolf quanto qualquer outro que possa ser encontrado em todo o romance”⁴ (2014, p. 133). O trecho, que transcorre durante um jantar na casa dos Ramseys, se inicia do ponto de vista de Lily Briscoe, transita entre outros personagens, apresenta uma parte em discurso direto e, só então, retorna para Lily.

De pronto, dando início à análise da primeira frase do parágrafo, já podemos destacar a ausência de vírgulas. No texto em inglês, 55 palavras seguem sem pontuação. Ao comparar as traduções, percebemos que a única pessoa a manter o recurso é Bottmann. Lobo insere apenas uma vírgula, mas acrescenta um travessão, ausente no texto de Woolf. Goettems, além das várias vírgulas, inclui um ponto e vírgula, criando uma cisão na frase. Mendes e Tadeu utilizam vírgulas de acordo com a norma padrão do português, como para isolar conjunções ou em orações subordinadas.

Quadro 1 – Cotejo das traduções de *To the Lighthouse* no Brasil

<p>Lily Briscoe watched her drifting into that strange no-man’s land where to follow people is impossible and yet their going inflicts such a chill on those who watch them that they always try at least to follow them with their eyes as one follows a fading ship until the sails have sunk beneath the horizon. (WOOLF, 2016[1927], p. 95).</p>	<p>Lily Briscoe observou-a enquanto ia sendo arrastada para essa estranha terra sem dono onde é impossível acompanhar as pessoas, e contudo, sua caminhada inflige um tal arrepio naqueles que os observam, que estes tentam ao menos segui-los com os olhos – como se segue um navio que desaparece, até sumirem as velas no horizonte. ([LOBO], 1968, p. 97).</p>
<p>Lily Briscoe viu-a desgarrando-se para aquela terra de ninguém onde é impossível acompanhar as pessoas, e contudo o seu avanço inflige tal arrepio nos que as vêem que eles tentam pelo menos acompanhá-la com os olhos, como quem segue um navio</p>	<p>Lily Briscoe viu-a deixando-se levar para aquela terra de ninguém onde é impossível seguir as pessoas e, contudo, sua partida causa um tal arrepio nos que as observam que eles sempre tentam, ao menos, segui-las com os olhos, tal como se segue um navio</p>

⁴ No original, “as perfect and succint an illustration of Virginia Woolf’s narrative technique as any that can be found in the whole novel.”

que se vai esvanecendo à distância, até que suas velas mergulham no horizonte. (<i>sic.</i>) ([MENDES], 1976, p. 88).	que vai fugindo da vista até suas velas afundarem por sob a linha do horizonte. ([TADEU], 2017, p. 74).
Lily Briscoe observava enquanto ela era impedida para aquela estranha terra de ninguém onde é impossível acompanhar as pessoas e mesmo assim a ida provoca nos observadores um tal arrepio que eles sempre tentam pelo menos acompanha-las com os olhos assim como se acompanha um navio que vai se desvanecendo até que as velas desapareçam além do horizonte. ([BOTTMANN], 2018, p. 87).	Lily Briscoe a observava vagando por aquela estranha terra de ninguém, onde é impossível seguir as pessoas; e, no entanto, sua ida inflige tal calafrio naqueles que os observam, que eles sempre tentam ao menos segui-los com os olhos, como se segue um navio desaparecendo até que suas velas afundem no horizonte. ([GOETTEMS], 2013, pos. 1178).

Fonte: Elaboração da autora (2020)

Mais adiante na passagem escolhida, há um exemplo que demonstra outro tipo de paralelismo criado por Woolf: o lexical. A frase “How old she looks, how worn she looks, Lily thought, and how remote” tem três adjetivos, sendo que os dois primeiros são circundados por uma anáfora, a saber “How (A) / X / she looks (B)”. Há ainda a inserção do verbo declarativo e a indicação da personagem, estabelecendo o ponto de referência da frase. Por fim, temos o terceiro adjetivo e uma anáfora parcial com “how (A)”. O ritmo criado, pois, pode ser representado pela seguinte fórmula: AB/AB/A.

Ademais, é possível perceber a relação de sinonímia entre *old* e *worn*, ressaltando o paralelismo (sintático e, agora, semântico), e o afastamento de *remote* (que aparece, de fato, apartado do resto da frase). Tal distância é criada não apenas pelo posicionamento de “Lily thought”, que age como uma espécie de ruptura na frase, inclusive em nível semântico se relacionado aos dois adjetivos iniciais. Para Morini (2014, p. 135), essa repetição do início entrecortada por uma indicação narrativa representa um tipo de representação mimética de um pensamento real, isto é, que não segue uma linearidade.

No artigo *The Art of Balance: A Corpus-assisted Stylistic Analysis of Woolfian Parallelism in To the Lighthouse* (2012, p. 40), Mingzhu Zhao afirma que *To the Lighthouse*, “se comparado aos outros romances, demonstra uma noção mais intensa de

poesia e esforços mais sinceros de produzir uma voz poética”⁵, pois se lança nos pensamentos internos das personagens por meio de fluxos de consciência “caóticos e transitórios” [*chaotic and transient*] e, conseqüentemente, utiliza uma retórica poética de forma mais acentuada que nos demais trabalhos.

A pesquisadora analisa dez romances⁶ de Woolf e busca determinar quais estruturas gramáticas são manipuladas a fim de engendrar um estilo de prosa-poética (ZHAO, 2012, p. 41). Além disso, afirma que algumas das principais características de *To the Lighthouse* incluem: paralelismo semântico, sobretudo conceitos opostos em equivalência ou mais de duas palavras para expressar a mesma ideia; paralelismo em nível frasal, como de orações principais ou subordinadas; paralelismo com estruturas de partícula *-ing* e frases preposicionais; e o uso de conjuntos binários, ternários ou em série, sejam antíteses, sejam sinônimos. (ZHAO, 2012, p. 46). Por fim, a autora resume:

Paralelismos, incluindo a repetição, têm, na verdade, funções retóricas duplas: por um lado, as estruturas paralelas, de fato, evidenciam regularidade e conformidade por meio das quais se estabelece uma espécie de tensão que faz o/a leitor/a parar, convidando-o/a a ponderar a relação entre os elementos paralelos, uma vez que a equivalência formal dará inevitavelmente origem à equivalência semântica. Tal tensão é a forma de Woolf dizer o que não pode ser dito sobre a mente através da linguagem e de dar à sua escrita uma textura elástica. Por outro lado, a mesmice e a repetição integradas a um impulso paralelo são fortes laços coesivos. Eles facilitarão consideravelmente o processo de leitura e darão um movimento de “avanço” para que o leitor continue.⁷ (ZHAO, 2012, p. 47).

Assim, considerando o trecho selecionado por Morini (2014) e tendo em mente as observações anunciadas por Zhao no que tange a importância de artifícios retóricos como o paralelismo, comparemos as soluções apresentadas pelos tradutores brasileiros:

⁵ No original, “compared to other novels, displays a more intense awareness of poetry and more earnest efforts to produce the poetic voice.”

⁶ Além de *To the Lighthouse* (1927), Zhao analisa *The Voyage Out* (1915), *Night and Day* (1919), *Jacob’s Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *Orlando: A Biography* (1928), *The Waves* (1931), *Flush: A Biography* (1933), *The Years* (1937) e *Between the Acts* (1941). A autora ressalta que, mesmo que alguns críticos considerem *Flush* e *Orlando* como biografias – ou uma combinação de romance e biografia –, as duas obras apresentam características de escrita ficcional e que, por isso, podem contribuir para o corpus (ZHAO, 2012, p. 57).

⁷ No original, “Parallelism including repetition, actually bears double rhetorical functions: on the one hand, paralleled structures indeed foreground regularity and conformity, through which a kind of tension is established causing the reader to pause, inviting him or her to ponder the relationship between the paralleled elements since the formal equivalence will inevitably give rise to semantic equivalence. Such a tension is Woolf’s method of saying what cannot be said about the mind through language and of giving her writing an elastic texture. On the other hand, the sameness and the repetition embedded in a parallel momentum are strong cohesive ties. They will greatly facilitate the reading process and give a “forward” motion to drive the reader ahead.”

How old she looks, how worn she looks, Lily thought, and how remote. (WOOLF, 2016[1927], p. 95).

Como parece velha e gasta – pensou Lily – e como parece distante. ([LOBO], 1968, p. 97).

Quão velha ela parece, quão gasta ela parece, pensava Lily, e quão distante! ([MENDES], 1976, p. 88).

Como parece velha, como parece consumida, pensou Lily, e tão distante. ([TADEU], 2017, p. 74).

Parece tão velha, parece tão gasta, pensou Lily, e tão distante. ([BOTTMANN], 2018, p. 87).

Como ela parece velha, desgastada, pensou Lily, e como parece distante. ([GOETTEMS], 2013, pos. 1178).

Lobo insere dois travessões para isolar o verbo declarativo, criando uma divisão que não existia anteriormente. Essa “quebra”, além de visual, interrompe parte do ritmo. Ademais, percebemos que a estrutura passa a ser “Como parece X e Y/ e como parece Z”. Apesar de manter um paralelismo com a ocorrência de “como parece”, o ritmo AB/AB/A não é reproduzido, criando, em seu lugar, apenas uma repetição simples (A/A).

Já Mendes propõe uma tradução mais próxima da estrutura inglesa, preservando a repetição de “Quão X ela parece, quão Y ela parece / e quão Z” tal como o proposto. No entanto, o tradutor insere um ponto de exclamação no fim da frase e é o único que coloca o verbo declarativo no pretérito imperfeito – pensava, em vez de pensou, no pretérito perfeito. Tadeu, por sua vez, mantém as duas primeiras repetições, mas cria uma terceira fórmula (A/A/B): “Como parece X, como parece Y/ e tão Z”. Bottmann, assim como Mendes, se aproxima da estrutura original, incluindo as reiterações, mesmo que concentrando-as antes do adjetivo: “Parece tão X, parece tão Y/ e tão Z”. Finalmente, Goettens, de forma similar a Lobo, interrompe o paralelismo juntando os dois adjetivos na primeira frase e omitindo o pronome na parte final: “Como ela parece X, Y/ e como parece Z”.

É relevante ressaltar que, segundo Morini (2014), a indicação *Lily thought* aparece incorporada ao resto da frase, que, por sua vez, não tem marcas gráficas como aspas. Dessa forma, o texto se aproxima de um registro interno, como se os leitores encarassem as consciências das personagens antes mesmo de perceberem, por meio dos

recursos narrativos, onde eles estão. Woolf também prefere técnicas narrativas que privilegiam construções via refletores⁸ e mantém o centro dêitico dentro da psiquê dos personagens. (MORINI, 2014, p. 135).

Essas alternâncias são percebidas no seguinte parágrafo do trecho selecionado. Aqui, o leitor parte das reflexões internas de Lily Briscoe sobre William Bankes e Mrs. Ramsey, entretanto, há o uso de um narrador “externo” descrevendo as ações da personagem (She took up the salt cellar and put it down again on a flower in the pattern in the table-cloth, so as to remind herself to move the tree), seguido por uma breve fala de Bankes, passando pela consciência de Charles Tansley e retornando para Lily.

Quadro 2 – Cotejo das traduções de *To the Lighthouse* no Brasil

<p>And it was not true, Lily thought; it was one of those misjudgements of hers that seemed to be instinctive and to arise from some need of her own rather than of other people's. He is not in the least pitiable. He has his work, Lily said to herself. She remembered, all of a sudden as if she had found a treasure, that she too had her work. In a flash she saw her picture, and thought, Yes, I shall put the tree further in the middle; then I shall avoid that awkward space. That's what I shall do. That's what has been puzzling me. She took up the salt cellar and put it down again on a flower in the pattern in the table-cloth, so as to remind herself to move the tree. (WOOLF, 2016[1927], p. 96).</p>	<p>E isso não era verdade, – pensou Lily; era um de seus enganos, que pareciam instintivos e proceder mais de uma necessidade dela própria que dos outros. Ele não é nem um pouco digno de pena. Tem seu trabalho, – disse Lily consigo mesma. E de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, lembrou-se de que também ela tinha um trabalho. Viu, de relance, seu quadro, e pensou: Sim, colocarei a árvore mais distante e no meio; assim evitarei aquele vazio sem propósito. É isso que farei. É isso que esteve me embaraçando. Pegou o saleiro e o colocou sobre uma flor estampada da toalha, para lembrar-se de mudar a árvore de lugar. ([LOBO], 1968, p. 97)</p>
<p>E não era verdade, pensou Lily, que William Bankes fosse infeliz; era isso um daqueles falsos juízos da Sra. Ramsey, que pareciam instintivos nela e originar-se de alguma</p>	<p>E não era verdade, pensou Lily; era um dos seus erros de julgamento que pareciam instintivos, originando-se de alguma carência dela mesma e não das outras pessoas. Ele não</p>

⁸ Para Ligia Chiapinni Moraes Leite, a definição de refletor, que parte dos ensaios do escritor Henry James, é: “um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias. Uma espécie de centro organizador da percepção, que tenha uma rica sensibilidade, uma inteligência penetrante, para a expressão da qual têm de ser trabalhados coerentemente os outros elementos da narrativa: da linguagem ao ambiente em que se movimentam as personagens.” (1985, p. 14).

<p>necessidade pessoal antes que na de outrem. Ele não precisa absolutamente de compaixão. Tem seu trabalho, dizia Lily a si mesma. Lembrou-se, bem de repente, como se houvesse descoberto um tesouro, que ela também tinha o seu trabalho. Num relâmpago, viu seu quadro, e pensou: “Sim, colocarei a árvore mais além no meio; então evitarei aquele desagradável espaço vazio. É o que farei. Era isto que me atormentava.” Pegou o saleiro e tornou a depositá-lo numa flor do desenho da toalha, como se para lembrar-lhe que devia remover a árvore. ([MENDES], 1976, p. 89).</p>	<p>é, de modo algum, digno de pena. Ele tinha o seu trabalho, disse Lily para si mesma. Lembrou-se, de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, que ela tinha o seu trabalho. Viu, num relance, o seu quadro, e pensou: Sim, porei a árvore mais para o meio; evitarei, assim, aquele estranho vazio. É o que farei. É o que vinha me intrigando. Pegou o saleiro e o colocou novamente sobre um motivo floral na toalha, como um lembrete para mudar a árvore de lugar. ([TADEU], 2017, p. 75)</p>
<p>E não era verdade, pensou Lily; era um daqueles seus juízos equivocados que pareciam instintivos e nascidos de uma necessidade mais sua do que dos outros. Não há nada nele que dê pena. Tem seu trabalho, disse Lily a si mesma. Lembrou, de súbito como se tivesse encontrado um tesouro, que ela também tinha seu trabalho. Num lampejo viu seu quadro e pensou, Sim, vou pôr a árvore mais no meio; assim evito aquele vazio meio esquisito. É o que vou fazer. É o que andava me intrigando. Levantou o saleiro e o colocou em cima de uma flor na estampa da toalha, como que para se lembrar de mudar a árvore de lugar. ([BOTTMANN], 2018, p. 87-88)</p>	<p>E isso não era verdade, pensou Lily; era um de seus enganos, que pareciam ser instintivos, e surgirem mais por uma necessidade dela mesma do que dos outros. Ele não é nem um pouco digno de pena. Ele tem o seu trabalho, disse Lily consigo mesma. Lembrou-se de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, de que ela mesma também tinha o seu trabalho. Em um segundo, reviu seu quadro, e pensou: sim, colocarei a árvore mais para o centro; assim evitarei aquele vazio estranho. É isso que farei. É isso que tem me incomodado. Pegou o saleiro e o colocou de novo sobre uma flor no desenho da toalha, como para se lembrar de mudar a árvore de lugar. ([GOETTEMS], 2013, pos. 1178)</p>

Fonte: Elaboração da autora (2020)

Como mencionado, Woolf não utiliza marcas gráficas para delimitar os pensamentos dos personagens e, como exemplificado no breve trecho acima, inclui várias ocorrências de verbos declarativos como “Lily thought”, “Lily said to herself”, “and thought”. Contudo, ao observarmos as traduções, vemos que Lobo insere travessões antes de “pensou” e “disse Lily”, delimitando as fronteiras entre a

consciência e um certo tipo de narrador. De forma similar, todos os tradutores, com exceção de Bottmann, substituem a vírgula após o “and thought” por dois pontos. Já Mendes insere aspas transformando o discurso indireto livre em discurso direto, e Goettems troca o “Yes” do início, que aparece em caixa-mista por “sim”, em caixa-baixa.

Ainda no exemplo citado, percebemos novamente o uso de anáfora para criar o ritmo: “That’s what/That’s what”. Aqui destacamos a frase em questão e suas traduções:

[...] and thought, Yes, I shall put the tree further in the middle; then I shall avoid that awkward space. That’s what I shall do. That’s what has been puzzling me. (WOOLF, 2016[1927], p. 96).

[...] e pensou: Sim, colocarei a árvore mais distante e no meio; assim evitarei aquele vazio sem propósito. É isso que farei. É isso que esteve me embaraçando. ([LOBO], 1968, p. 97).

[...] e pensou: “Sim, colocarei a árvore mais além no meio; então evitarei aquele desagradável espaço vazio. É o que farei. Era isto que me atormentava.” ([MENDES], 1976, p. 89).

[...] e pensou: Sim, porei a árvore mais para o meio; evitarei, assim, aquele estranho vazio. É o que farei. É o que vinha me intrigando. ([TADEU], 2017, p. 75).

[...] e pensou, Sim, vou pôr a árvore mais no meio; assim evito aquele vazio meio esquisito. É o que vou fazer. É o que andava me intrigando. ([BOTTMANN], 2018, p. 88).

[...] e pensou: sim, colocarei a árvore mais para o centro; assim evitarei aquele vazio estranho. É isso que farei. É isso que tem me incomodado. ([GOETTEMS], 2013, pos. 1178).

O único a não reproduzir o paralelismo é Oscar Mendes, que desconsidera a própria estrutura sintática e alterna o tempo verbal *é/era*. Destacamos que Bottmann é a única a traduzir *I shall do* pela locução verbal “vou fazer”. Isso pode ser justificado pelas reiteraões de *shall* ao longo do parágrafo, transpostas parcialmente para o português na forma do “vou”, em um certo tipo de compensação. Por outro lado, o ritmo concebido pelos outros tradutores com os verbos no futuro do presente – porei/colocarei; evitarei; farei – também cria um paralelismo sonoro.

Uma questão diferente que chama a atenção é a clarificação, nos termos de Antoine Berman⁹, que Mendes faz na primeira frase do Quadro 2: “And it was not true, Lily thought; it was one of those misjudgements of hers that seemed to be instinctive and to arise from some need of her own rather than of other people’s”, traduzido por “E não era verdade, pensou Lily, que William Bankes fosse infeliz; era isso um daqueles falsos juízos da Sra. Ramsey, que pareciam instintivos nela e originar-se de alguma necessidade pessoal antes que na de outrem”. Mendes acrescenta uma frase completamente inexistente no original (que William Bankes fosse infeliz) e substitui “misjudgements of hers” por “falsos juízos da Sra. Ramsey”. De acordo com Morini (2014, p. 136), Mrs. Ramsey é sempre referida pronominalmente a fim de manter a impressão de acesso imediato à mente do refletor – nesse caso, Lily Briscoe. Ademais, é preciso que o leitor se baseie no contexto para definir a quem o ela/dela se refere. A interferência de Mendes, portanto, altera a percepção de quem lê, que pode ou não interpretar o *hers* da frase com sendo Mrs. Ramsey. Isso se repete na frase final do parágrafo seguinte quando Woolf escreve “She liked his eyes; they were blue, deep set, frightening” (WOOLF, 2016 [1927], p. 96), traduzido como “Lily gostava dos olhos dele; eram azuis, fundos, assustadores” (WOOLF, 1976, p. 89) por Mendes. Por fim, ele se equivoca na tradução de *move the tree*/remover a árvore, concluindo o trecho problemático.

Considerações finais

Os concisos apontamentos expostos neste trabalho pretenderam expor alguns dos principais meios pelos quais Woolf cria ritmo no romance *To the Lighthouse*. Percebemos que uma das técnicas narrativas fundamentais de sua prosa é a repetição – sintática, léxica ou semântica – que enfatiza e contribui para o movimento do pensamento das personagens.

Nas cinco traduções brasileiras, as que mais se aproximam das propostas do texto em inglês são as de Denise Bottmann (2018) e Tomaz Tadeu (2017), que buscam manter o paralelismo e, no caso da primeira, praticamente toda a pontuação criada originalmente, mesmo que se afastando da norma gramatical em língua portuguesa. Em seguida, notamos que as traduções com mais aspectos desviantes são a de Luiza Lobo

⁹ Antoine Berman, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013, p. 71), escreve que “A explicitação pode ser manifestação de algo que não é aparente, mas ocultado ou reprimido no original” e que “num sentido negativo, a explicação visa a tornar ‘claro’ o que não é e não quer ser no original”.

(1968) e, sobretudo, a de Oscar Mendes (1976), as primeiras lançadas no país, que não reproduzem parte do ritmo, inserem travessões ou outras marcas gráficas ou até mesmo acrescentam frases clarificando o texto de partida. Goettems (2013), por fim, mantém-se no meio termo, já que não faz tantas modificações no texto quando Mendes e Lobo, mas também não se atém ao ritmo da autora tal como Bottmann e Tadeu.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor/Die Aufgabe des Übersetzers. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2. ed. rev. e ampl. Edição Bilíngue. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 202-231.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. Ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 93-107.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CRUZ, Joana D'arc Oliveira. *Os processos dêiticos no discurso literário*. 2008. 103 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/6095>. Acesso em: 3 dez. 2020.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.
- MORINI, Massimiliano. Translation, stylistics and *To the Lighthouse*. A Deictic Shift Theory analysis. *Target*, v. 26, n. 1, p. 128-145, 2014.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução de Tomaz Tadeu. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução de Tradução de Doris Goettems. Edição bilíngue. São Paulo: Landmark, 2013. (e-book)
- WOOLF, Virginia. *O farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1968.
- WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf*, volume III. 1923-1928. Edited by Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. London: Vintage Classics, 2016 [1927].

ZHAO, Mingzhu. The Art of Balance: A Corpus-assisted Stylistic Analysis of Woolfian Parallelism in *To the Lighthouse*. *International Journal of English Studies*, vol. 12, n. 2, p. 39-58, 2012. Disponível em: <https://revistas.um.es/ijes/article/view/161741>. Acesso em: 3 dez. 2020.

Anexo I – Cotejo das cinco traduções de *To the Lighthouse* no Brasil (trecho selecionado)

Woolf (2016 [1927], p. 95-96).	Woolf trad. Lobo (1968, p. 97-98).	Woolf trad. Mendes (1976, p. 88-89).
Lily Briscoe watched her drifting into that strange no-man's land where to follow people is impossible and yet their going inflicts such a chill on those who watch them that they always try at least to follow them with their eyes as one follows a fading ship until the sails have sunk beneath the horizon.	Lily Briscoe observou-a enquanto ia sendo arrastada para essa estranha terra sem dono onde é impossível acompanhar as pessoas, e contudo, sua caminhada inflige um tal arrepio naqueles que os observam, que estes tentam ao menos segui-los com os olhos – como se segue um navio que desaparece, até sumirem as velas no horizonte.	Lily Briscoe viu-a desgarrando-se para aquela terra de ninguém onde é impossível acompanhar as pessoas, e contudo o seu avanço inflige tal arrepio nos que as vêem que eles tentam pelo menos acompanhá-la com os olhos, como quem segue um navio que se vai esvanecendo à distância, até que suas velas mergulham no horizonte. (<i>sic.</i>)
How old she looks, how worn she looks, Lily thought, and how remote. Then when she turned to William Bankes, smiling, it was as if the ship had turned and the sun had struck its sails again, and Lily thought with some amusement because she was relieved, Why does she pity him? For that was the impression she gave, when she told him that his letters were in the hall. Poor William Bankes, she seemed to be saying, as if her own weariness had been partly pitying people, and the life in her, her resolve to live again, had been stirred by pity.	Como parece velha e gasta – pensou Lily – e como parece distante. Mas, quando se voltou, risonha, para William Bankes, era como se o navio tivesse voltado e o sol outra vez ferisse suas velas, e Lily pensou, um tanto divertida por sentir-se aliviada: Por que ela tem pena dele? Pois era essa impressão que dava ao dizer-lhe que havia cartas para ele no vestíbulo. Coitado de William Bankes, parecia dizer, como se sua própria exaustão fosse em parte se devesse a ter tido pena dos outros, e como se a vida que havia nela e sua resolução de viver que recuperara, fossem impulsionadas pela pena. (<i>sic.</i>)	Quão velha ela parece, quão gasta ela parece, pensava Lily, e quão distante! Depois, quando ela se voltou para William Bankes, sorrindo, foi como se o navio houvesse voltado e o sol houvesse tocado suas velas de novo, e Lily pensou, com certo deleite, porque se sentia aliviada, “Por que tem ela pena dele?” Pois esta era a impressão no vestíbulo. Esse pobre William Bankes, parecia ela estar dizendo, como se sua própria lassitude se tivesse em parte transformado em compaixão alheia, e a atividade nela, sua resolução de viver de novo, tivesse sido estimulada pela sua compaixão.
And it was not true, Lily thought; it was one of those misjudgments of hers that seemed to be instinctive and to arise from some need of her own	E isso não era verdade, – pensou Lily; era um de seus enganos, que pareciam instintivos e proceder mais de uma necessidade dela própria que dos	E não era verdade, pensou Lily, que William Bankes fosse infeliz; era isso um daqueles falsos juízos da Sra. Ramsey, que pareciam instintivos nela e

<p>rather than of other people's. He is not in the least pitiable. He has his work, Lily said to herself. She remembered, all of a sudden as if she had found a treasure, that she too had her work. In a flash she saw her picture, and thought, Yes, I shall put the tree further in the middle; then I shall avoid that awkward space. That's what I shall do. That's what has been puzzling me. She took up the salt cellar and put it down again on a flower in the pattern in the table-cloth, so as to remind herself to move the tree.</p>	<p>outros. Ele não é nem um pouco digno de pena. Tem seu trabalho, – disse Lily consigo mesma. E de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, lembrou-se de que também ela tinha um trabalho. Viu, de relance, seu quadro, e pensou: Sim, colocarei a árvore mais distante e no meio; assim evitarei aquele vazio sem propósito. É isso que farei. É isso que esteve me embaraçando. Pegou o saleiro e o colocou sobre uma flor estampada da toalha, para lembrar-se de mudar a árvore de lugar.</p>	<p>originar-se de alguma necessidade pessoal antes que na de outrem. Ele não precisa absolutamente de compaixão. Tem seu trabalho, dizia Lily a si mesma. Lembrou-se, bem de repente, como se houvesse descoberto um tesouro, que ela também tinha o seu trabalho. Num relâmpago, viu seu quadro, e pensou: “Sim, colocarei a árvore mais além no meio; então evitarei aquele desagradável espaço vazio. É o que farei. Era isto que me atormentava.” Pegou o saleiro e tornou a depositá-lo numa flor do desenho da toalha, como se para lembrar-lhe que devia remover a árvore.</p>
<p>‘It's odd that one scarcely gets anything worth having by post, yet one always wants one's letters,’ said Mr Bankes.</p>	<p>– É estranho, mas quase nunca se recebe nada que valha a pena pelo correio, e mesmo assim, sempre se quer as próprias cartas – disse o Sr. Bankes.</p>	<p>– É curioso, dado que tão pouca coisa interessante venha pelo correio, a que ponto a gente deseja sempre receber cartas observou o Sr. Banks.</p>
<p>What damned rot they talk, thought Charles Tansley, laying down his spoon precisely in the middle of his plate, which he had swept clean, as if, Lily thought (he sat opposite to her with his back to the window precisely in the middle of view), he were determined to make sure of his meals. Everything about him had that meagre fixity, that bare unloveliness. But nevertheless, the fact remained, it was almost impossible to dislike anyone if one looked at them. She liked his eyes; they were blue, deep set, frightening.</p>	<p>Como sua conversa é terrivelmente tola – pensou Charles Tansley, pousando a colher exatamente no meio do prato, que limpava completamente – como se quisesse assegurar-se pensou Lily (que estava sentada em frente a ele, tendo-o precisamente no centro da paisagem) – de sua refeição. Tudo ao seu redor tinha esta estéril cisma, esta insipidez deslavada. Contudo, permanecia o fato de que era quase impossível não gostar-se de um pessoa, se a olharmos. Ela gostava de seus olhos; eram azuis, profundos, assustadores.</p>	<p>– “A respeito de que bobagens eles conversam” – pensou Charles Tansley, depositando a colher precisamente no meio de seu prato, que havia deixado bem limpo, como se, pensou Lily (estava sentado em frente dela de costas para a janela, bem no meio da vista), estivesse decidido a nada perder das refeições. Tudo nele tinha aquela magra fixidez, aquela árida falta de graça. Mas, não obstante, subsistia o fato de que era quase impossível sentir aversão pelas pessoas, quando olhamos para elas. Lily gostava dos olhos dele; eram azuis, fundos, assustadores.</p>

<p>Woolf trad. Tadeu (2017, p. 74-75).</p>	<p>Woolf trad. Bottmann (2018, p. 87-88).</p>	<p>Woolf trad. Goettens (2013, posição 1178-1192).</p>
<p>Lily Briscoe viu-a deixando-se levar para aquela terra de ninguém onde é impossível seguir as pessoas e, contudo, sua partida causa um tal arrepio nos que as observam que eles sempre tentam, ao menos, segui-las com os olhos, tal como</p>	<p>Lily Briscoe observava enquanto ela era impedida para aquela estranha terra de ninguém onde é impossível acompanhar as pessoas e mesmo assim a ida provoca nos observadores um tal arrepio que eles sempre tentam pelo menos acompanha-las com</p>	<p>Lily Briscoe a observava vagando por aquela estranha terra de ninguém, onde é impossível seguir as pessoas; e, no entanto, sua ida inflige tal calafrio naqueles que os observam, que eles sempre tentam ao menos segui-los com</p>

se segue um navio que vai fugindo da vista até suas velas afundarem por sob a linha do horizonte.	os olhos assim como se acompanha um navio que vai se desvanecendo até que as velas desapareçam além do horizonte.	os olhos, como se segue um navio desaparecendo até que suas velas afundem no horizonte.
Como parece velha, como parece consumida, pensou Lily, e tão distante. Então, quando se voltou para William Blankes, sorrindo, era como se o navio tivesse voltado, e o sol tivesse novamente atingido suas velas, e Lily pensou, com certo prazer, pois estava aliviada: Por que ela tem pena dele? Pois foi essa a impressão que deu quando lhe disse que suas cartas estavam no vestíbulo. Pobre William Blankes, ela parecia estar dizendo, como se seu próprio cansaço se devesse, em parte, ao fato de ficar sentindo pena das pessoas e como se a vida que havia nela, sua determinação a viver novamente, tivessem sido ativadas pela piedade.	Parece tão velha, parece tão gasta, pensou Lily, e tão distante. E aí quando ela se virou para William Blankes, sorrindo, foi como se o barco tivesse virado e o sol batesse outra vez em suas velas, e Lily pensou com uma ponta de divertimento pois se sentia aliviada, Por que ela sente pena dele? Pois foi esta a impressão eu ela deu ao lhe dizer que suas cartas estavam no vestíbulo. Pobre William Blankes, parecia estar dizendo, como se sua própria fadiga estivesse em parte sentindo pena das pessoas e a vida nela, sua decisão de reviver, tivesse sido estimulada pela pena.	Como ela parece velha, desgastada, pensou Lily, e como parece distante. Então, quando ela virou-se, sorrindo, para William Blankes, foi como se o navio tivesse retornado e o sol voltasse a bater em suas velas, e Lily pensou, um tanto divertida, pois estava aliviada: por que ela tem pena dele? Pois era essa a impressão que dera, quando lhe dissera que suas cartas estavam no vestíbulo. Pobre William Blankes! parecia estar dizendo, como se em parte o seu desgaste tivesse sido por compadecer-se das pessoas, e como se a vida que havia nela e sua decisão de voltar a viver fossem impulsionadas por essa piedade.
E não era verdade, pensou Lily; era um dos seus erros de julgamento que pareciam instintivos, originando-se de alguma carência dela mesma e não das outras pessoas. Ele não é, de modo algum, digno de pena. Ele tinha o seu trabalho, disse Lily para si mesma. Lembrou-se, de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, que ela tinha o seu trabalho. Viu, num relance, o seu quadro, e pensou: Sim, porei a árvore mais para o meio; evitarei, assim, aquele estranho vazio. É o que farei. É o que vinha me intrigando. Pegou o saleiro e o colocou novamente sobre um motivo floral na toalha, como um lembrete para mudar a árvore de lugar.	E não era verdade, pensou Lily; era um daqueles seus juízos equivocados que pareciam instintivos e nascidos de uma necessidade mais sua do que dos outros. Não há nada nele que dê pena. Tem seu trabalho, disse Lily a si mesma. Lembrou, de súbito como se tivesse encontrado um tesouro, que ela também tinha seu trabalho. Num lampejo viu seu quadro e pensou, Sim, vou pôr a árvore mais no meio; assim evito aquele vazio meio esquisito. É o que vou fazer. É o que andava me intrigando. Levantou o saleiro e o colocou em cima de uma flor na estampa da toalha, como que para se lembrar de mudar a árvore de lugar.	E isso não era verdade, pensou Lily; era um de seus enganos, que pareciam ser instintivos, e surgirem mais por uma necessidade dela mesma do que dos outros. Ele não é nem um pouco digno de pena. Ele tem o seu trabalho, disse Lily consigo mesma. Lembrou-se de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, de que ela mesma também tinha o seu trabalho. Em um segundo, reviu seu quadro, e pensou: sim, colocarei a árvore mais para o centro; assim evitarei aquele vazio estranho. É isso que farei. É isso que tem me incomodado. Pegou o saleiro e o colocou de novo sobre uma flor no desenho da toalha, como para se lembrar de mudar a árvore de lugar.
“É estranho que quase não recebemos nada que valha a pena pelo correio e, mesmo assim, sempre queremos as nossas cartas”, disse o Sr. Banks.	– É engraçado como raramente recebemos algo que preste pelo correio, e mesmo assim sempre queremos nossas cartas – disse o sr. Banks.	“É estranho como quase nunca recebemos alguma coisa que valha a pena pelo correio, mesmo assim sempre queremos as nossas cartas”, disse Mr. Banks.
Como falam bobagem, pensou Charles Tansley,	Quanta maldita baboseira falam, pensou Charles	Que maldita bobagem estão dizendo! pensou Charles

<p>depositando sua colher precisamente no meio do prato, que ele havia limpado, como se estivesse determinado, pensou Lily (ele estava sentado à frente dela, com as costas para a janela, precisamente no meio da vista), a garantir que teria as suas porções. Tudo nele tinha essa fixidez mesquinha, essa indisfarçável falta de graça. Mas, mesmo assim, permanecia o fato de que era impossível detestar qualquer pessoa se a observássemos. Ela gostava dos seus olhos; eram azuis, profundos, intimidantes.</p>	<p>Tansley, pousando a colher bem no meio do prato, que deixara totalmente limpo, como se, pensou Lily (ele estava sentado na frente dela de costas para a janela bem no meio do campo de visão), estivesse decidido a garantir suas refeições. Tudo nele tinha aquela fixidez descarnada, aquela antipatia desnuda. Mas, mesmo assim, restava o fato de que era impossível desgostar de qualquer pessoa depois de observá-la. Ela gostava dos olhos dele; eram azuis, fundos, amedrontadores.</p>	<p>Tansley, pousando a colher exatamente no meio do prato, que ele tinha limpado por completo, como se estivesse determinado, pensou Lily (ele sentava-se em frente a ela, de costas para a janela, exatamente no centro da paisagem), a garantir sua refeição. Ao seu redor, tudo possuía aquela escassa fixidez, aquela despojada falta de graça. Mas apesar disso, permanecia o fato de que era impossível não se gostar de uma pessoa, se a olharmos. Gostava de seus olhos; eram azuis, profundos, assustadores.</p>
---	--	---

A poética transterrada do corpo no espetáculo *Eva Perón* de Copi e Bo

The transgrouded poetic of the body in the Copi's and Bo's Eva perón spectacle

Marcelo Rodrigues¹

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Copi aposta em literatura atípica, "transterrada" (DINIZ, 2016), fazendo a ponte entre culturas tão diferentemente complexas, como a da Argentina e a da França da década de 1970. De forma única, o autor cruza texto, palco e corpo em cena, para transmitir, de maneira íntegra e meticulosamente calculada, sua arte e sua mensagem crítica. É, diante desse cenário, que este ensaio almeja reavivar e aprofundar os estudos sobre a personalidade singular que foi Copi, através de sua obra.

Como norte teórico e eixo central deste estudo, aplicar-se-á, de forma inexaurível, as considerações sobre as poéticas transterradas de DINIZ (2016, 2017, 2018), a fim de alcançar um entendimento conciso do hibridismo cultural que movia Copi e que situa tal pesquisa no campo dos estudos interculturais.

Ainda neste estudo, se fará a discussão meticolosa da performance *Eva Perón* (2017) dirigida por Marcial Di Fonzo Bo e posta em cena pela cia de teatro da Normandia, *Comédie de Caen - CDN Normandie*, e a correlação dessa com o texto dramático *Eva Perón* (2000) de Copi, com tradução ao espanhol feita por Jorge Monteleone.

O corpo, como elemento simbólico (JACOBI, 2017) e central da performance, ao compor parte deste estudo, ganha destaque ainda maior. Fica o mesmo marcado pelo entre eixo controlador à dramaturgia fragmentaria (DELEUZE, 1974), do pós-dramático (LEHMANN, 2007, 2013), resgatando os preceitos de teatralidade (PAVIS, 2011) para melhor entendimento da disposição dos elementos e dos recursos que se somam à cena, para, assim, adentrar ao universo crítico da oralidade latino americana (DINIZ, 2018).

1. Copi

De acordo com os dados biográficos do autor, apresentados no prefácio da peça *Eva Perón* (2000), obra traduzida por Jorge Monteleone, e com as importantes

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – campus Cascavel (UNIOESTE). e-mail para contato: rrodrigues514@yahoo.com.br

contribuições do documentário: *biografías de la cultura: Copi*, produzido por La Porta (2015), Raúl Natálio Roque Damonte Taborda Botana é o verdadeiro e completo nome desse irreverente autor, que nasceu em novembro de 1939, na cidade de Buenos Aires - Argentina. Sua mãe se chamava Georgina Botana e seu pai atendia pelo nome de Raúl Damonte Taborda. Sua avó foi Salvadora Medina Onrubia, uma exímia escritora de tendência anarquista e feminista, responsável por nomear Raúl Natalio como Copi, apelido que lhe deu por conta de sua pele branca e de seu semblante frágil, como um *copito de nieve*². Desde então, Copi passou a assinar seus trabalhos com esse nome curto, que parece negar o peso dos nomes de família, Botana e Damonte (MORENO, 2015).

Por conta de diferenças políticas, a família Damonte Taborda vivenciou por muito tempo o exílio. Primeiramente em Montevideo – Uruguai; em seguida, à Paris - França. Quando chegaram ao Uruguai, o autor tinha apenas cinco anos de idade, mas já mostrava grande talento artístico por meio de desenhos em papel. Logo depois, já na França e com doze anos de idade, terminou seus estudos primários e aprendeu o idioma francês.

Com dezesseis anos e com a família de volta à Argentina, começa a desenhar para o jornal *Resistencia Popular*, fundado por seu pai. Copi cria o personagem *Gaspar, el perro oligarca*³. Não muito tempo depois, Copi descobre a dramaturgia nacional e regional, começa a ler Florencio Sánchez e Gregorio de Laferrère, autores que contribuem significativamente com a produção de sua primeira peça: *Un ángel para la señora Lisca*⁴. A peça abrange como tema central a trajetória de um homossexual do interior do país que chega a Buenos Aires em busca de concretizar seus sonhos, uma história muito comum no cotidiano argentino, mas que é pouquíssimo vista nos palcos da época. Com esse enredo posto em cena, Copi causa estranheza.

Em 1962, com aproximadamente vinte e três anos de idade, o autor, retorna a Paris com o objetivo de aprender mais e aprofundar seu conhecimento sobre o teatro. Com pouco dinheiro, pois seu pai já não financiava mais seus estudos, Copi começa a vender seus desenhos e *collages*⁵ na *Pont des Arts* e nos terraços dos cafés parisienses *Saint-Germain-des-Prés* e *Montparnasse*. Seu sucesso é iminente, de forma que, em

² Floquinho de neve. Tradução nossa.

³ Gaspar, o cão oligarca. Tradução nossa.

⁴ Um anjo para a Sra. Lisca. Tradução nossa.

⁵ Arte plástica posterior ao cubismo que agrega à tela outros elementos que vão além da tinta. Juan Gris (1887-1927), nome expressivo do cubismo e que faz uso da técnica de colagens, define a mesma como "espécie de arquitetura plana com cor". (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017)

uma velocidade impressionante, sobram-lhe apenas três exemplares de *collage* em acervo.

No *café de Flore*, em um dia comum de venda, o artista se depara com uma grande admiradora de seu trabalho, a mesma que posteriormente o recomendará a uma publicação de maior expressão em Paris, a renomada revista *Le Nouvel Observateur*⁶. Resultado dessa indicação, em 1964, Copi é então contratado pela revista.

Pouco tempo depois, mais precisamente em 1966, uma editora condensa e traduz as tiragens da animação de *La femme assise*⁷, sua criação mais recente, e as vende para mais da metade da Europa e Estados Unidos. Copi, inclusive, é premiado por seu humor ácido e as vendas de seu trabalho são um sucesso.

O ano de 1968 foi um ano excepcional para o autor argentino. Nessa época, conhece Jorge Lavelli e Jérôme Savary e esse é o momento quando se entrega definitivamente ao teatro. Copi passa a ser um artista completo, transpassando os limites do texto e o espaço do palco. Foi de autor a diretor e, por vezes, protagonista de suas peças dramáticas, que, muito constantemente, refletiam seus próprios conflitos pessoais e a condição de homossexual à qual pertencia. Ainda no mesmo ano, estrearia junto com Lavelli, a peça *La Journée d'une Rêveuse*⁸, no Teatro de Lutecia, que contava com a interpretação de Manuelle Riva no papel de Jeanne. (MONTELEONE apud Eva Perón, 2000).

Copi sempre foi engajado em movimentos sociais e em manifestações estudantis de sua época, inclusive esteve presente e participou ativamente do Maio Francês de 1968 e da tomada do pavilhão argentino da cidade universitária. Foi nessa época, influenciado pelo contexto inclusive, que o autor se comprometeu com a obra que viria a ser sua *obra maestra*: *Eva Perón* (2000).

Nos dezenove anos que se seguem, Copi se dedica profundamente aos mais variados tipos de produção artística, absorvendo e transpondo para a arte toda a influência resultante das idas e vindas entre Buenos Aires e Paris. Escreve outras obras dramáticas, romances, folhetins, desenhos, tiras cômicas e também se dedica a dirigir e a atuar em suas obras teatrais. Chega a ser convidado para apresentar *Loretta Strong*, em Nova Iorque, para a celebração do bicentenário da independência dos Estados Unidos em 04 de julho de 1976.

⁶ O novo observador. Tradução nossa.

⁷ A mulher sentada. Tradução nossa.

⁸ O dia de um sonhador. Tradução nossa.

No ano de 1987, o autor escreve sua última obra, *L'internationale Argentine*⁹, que foi publicada somente em 1988. Contudo, às vésperas do fim de 1987, exatamente a onze de dezembro, Copi ganha o prêmio *Ville de Paris*, reconhecimento pelo seu trabalho como melhor autor dramático. Felizmente desfrutou de seu merecido prêmio, pois o ganhara a apenas três dias de seu falecimento. No dia 14 de dezembro de 1987, na cidade de Paris, capital da França, Copi deixava seu legado e entrava em óbito. Aos 48 anos de vida, o autor não resiste às complicações decorrentes do vírus HIV.

2. A poética “trasterrada” do corpo no espetáculo *Eva Perón*

A histeria, o caos e a desordem: tudo junto e misturado nas peças de Copi. Ao ler e assistir a peça *Eva Perón*, é possível notar traços do estilo pós-dramático na trama. Cada personagem apresenta um arquétipo atípico que foge de padrões e da estética promovidos pelo “convencional”. Ao compor o texto dramático da referida obra, Copi desafia seu público a observar heróis e mitos de uma maneira mais íntima e às avessas. *Eva Perón*, desprovida de toda sua personificação idealizada de heroína, “mãe dos pobres”, é apresentada como um ser humano comum, com medos, atormentada e consciente de que seu fim se aproxima. Para desconstruir uma figura tão emblemática, destituíram-se todos os seus símbolos¹⁰, criou-se um novo significado para o significante *Eva Duarte de Perón*. Copi faz uso do monstro, recurso ficcional, para representar a subversão a padrões que frequentemente aparecem na literatura.

A condição perturbadora que, na sabedoria popular, descreve o monstro, alude, em um paralelo analítico, ao estilo de vida e de visão opostos à sociedade dita padrão, a qual, muitas vezes, acabam reprimindo-os por fatores estéticos e politicamente corretos, hipócritas e corrompidos. O monstro de Copi sofre desse mesmo preconceito. O monstro *copiano* é a representação daqueles que são oprimidos pela sociedade, que fazem sua condição ser visível para assim poder denunciar a prática excludente do politicamente correto. Não são monstros que escondem, nas sombras, vergonhas, muito pelo contrário, eles abraçam sua condição humana e reivindicam sua aparição social.

⁹ A internacional Argentina. Tradução nossa.

¹⁰ O pensamento Jungiano de símbolo ocorre como uma produção da psique, é espontânea e sempre anda em “bandos”. A própria palavra símbolo, deriva do grego “*Symbolon*” que significa unir, juntar. Ao olhar uma coroa, temos um símbolo de realeza, um garfo, símbolo de alimentação. O que une o sentido aos signos é essa natureza coletiva de toda sociedade de doar significantes e significados a objetos ou pessoas. Essas dicotomias de sentido e sentimento norteiam o pensamento de símbolo aqui presente (JACOBI, 2017).

Pode-se compreender que o monstro *copiano*, em seu contexto, inverte os polos sociais. O oprimido passa a ser “o outro”, a maioria, ocupa o lugar do opressor. No texto de Copi, o transgênero não é uma minoria perseguida, as personagens com características exageradas e maquiagem com feições exuberantes, são tidas como o normal, o padrão e, em sua maioria, fazem analogia direta à massa popular. Essa dualidade monstruosidade-normalidade é o conflito indenitário que se segue nas diversas facetas das personagens retratadas na performance do espetáculo *Eva Perón* (2017). Os atores de Marcial Di Fonzo Bo são verdadeiros *performers*, que oferecem ao espectador uma imersão única e peculiar, uma contemplação de suas presenças no palco (LEHMANN, 2007).

O monstro *copiano* surge da exacerbação de todas as características do ser humano exemplar, desde o olhar da classe média da década de 1970. Essa presença ideológica é posta em cena por meio de uma atuação complexa dos tores (LEHMANN, 2007), pois passam de maneira ficcional, de modo a agregar ao texto, elementos simbólicos, que, por vezes, não aparecem no texto de Copi. Essa atuação complexa da qual se refere Lehmann (2007) se faz fundamental na performance de Bo, pois ainda, conforme afirma o autor, “para a performance, assim como para o teatro pós dramático, o que está em primeiro plano não é a encarnação do personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem” (LEHMANN, 2007, p. 225), ou seja, é aquilo que a encenação provoca no público que é o importante.

Antes da definição da performance e da explanação de como ela é aplicada ao *corpus* desta pesquisa, apresenta-se aqui, uma proposta de leitura do trabalho de Bo (2017), por um prisma um tanto quanto cenocentrista (PAVIS, 2011), uma leitura focada na expressão performática do corpo do espetáculo. Tendo isso claro, vale ainda delimitar que elementos concretos do espetáculo e do teatro, como o espaço, o tempo e a ação (PAVIS, 2011), ainda que importantes, são postos em segundo plano nesta análise.

O espetáculo de Bo começa com um emblemático e portenho tango. Refere-se a uma criação muito bem composta e integrada entre texto e performance. Bo encena Copi desde o poster de divulgação até detalhes da vida. Não se trata somente de uma adaptação da obra *Eva Perón* (2000), trata-se de um tributo, de uma homenagem de Bo. Pode-se dizer, sem sombra de dúvidas, que Copi está mais vivo do que nunca nesse espetáculo.

O tango, música tradicional argentina e símbolo consolidado dos bairros periféricos de Buenos Aires, ainda toca ao fundo da cena. A sonoridade é imersiva. Ao abrir das cortinas, vê-se cantando, uma *drag queen* (Gustavo Liza) representando Copi. É Copi por Copi, ou melhor, Copi por Bo. A própria personagem no palco, introduz um monólogo sobre sua codição sexual e patriótica, ou melhor dizendo, da nacionalidade de Copi. Assunto esse que, por anos, rendeu ideológicas disputas entre pesquisadores, pelo fato de o governo argentino ter, por décadas, proibido o regresso de Copi ao país e, ironicamente, trinta anos depois de sua morte, reivindicar ao mundo sua nacionalidade. Bo (2017) resolve, de maneira acertiva, essa imortal indagação, quando a *drag queen* anuncia uma icônica fala em seu ato final: “Se vou à Itália, sou um artista italiano. Se vou à França, sou um artista francês. Se vou a Nova York, sou um artista americano *spanish*, e isso é a única coisa que tenho que reivindicar, minha nacionalidade de artista” (Bo, 2017).

A performance está posta. Enquanto a Copi *drag* estabelece a comunicação com o público, a quarta parede é deposta. Contrarregras montam o cenário que virá em seguida, passam na frente da atriz que apresenta seu tango, controlam o volume do som em um teste de sonoplastia e compõem a cena, em um exemplo claro e absurdamente convincente da teatralidade performática a que se refere Lehmann (2013).

Logo após o término do tango e da saída da atriz, a trajetória vital de Copi é exibida por Bo, em uma narrativa legendada em espanhol e projetada na cortina negra puxada por Copi em sua saída. Narrada em francês, ainda que a peça esteja em solo argentino, Bo incorpora, na performance outro, recurso muito utilizado por Copi, o hibridismo linguístico e cultural. Como destacado por Monteleone (2000), ainda que escrevesse em francês, Copi conseguia fazer apropriação de toda a emoção posta na variante argentina do espanhol da década de 1950 e transportá-la para suas obras. Ao fundo da narrativa, ainda com o palco escuro, segue uma milonga mais calma.

Ao destituir todos os símbolos canônicos da arte, Copi inicia pelo mais orgânico: o gênero. Ao fazer de Eva Perón uma personagem trans, quebra-se o paradigma e cria-se a indagação: o que significa ser mulher? Assim como o câncer, Copi tirou-lhe de Evita, o útero, mas não sua condição feminina. Logo no início do espetáculo encenado no Teatro Nacional Argentino, o Cervantes, já há alusão ao monstro *copiano* que viria ser a personagem Evita (Benjamín Vicuña), pois a mesma entra em cena posta em uma cama de um necrotério, deitada com o corpo coberto, dos pés à cabeça, algo conotativo a uma morte iminente. Uma projeção de seu fantasma

aparece saindo de seu corpo, a imagem que se assoma ao espectador é de uma Evita Perón toda “montada”, como diriam os representantes LGBTQI+, com a peruca loira e o imponente vestido presidencial. A morte, nesse caso, surge na forma da desconstrução do seu eu mais forte, a figura de primeira-dama, para então reconstruir o monstro a partir do renascimento, ou da ressurreição, e aqui se abrem parênteses para uma alusão religiosa referente à ressurreição de Cristo, pois Eva desperta, para sua nova identidade, comum e liberta das amarras sociais. Assim que se levanta assustada, em sua nova vida, agora livre das obrigações oficiais de primeira-dama, os primeiros reflexos a serem representados são os que demonstram os vícios da sua vida terrena, os luxos e estatutos proporcionados por sua vida de corpo de poder, tais como vestidos e joias.

O corpo é o artefato pelo qual Copi vai confrontar os lugares, as ambigüações e as contradições entre texto e palco (PAVIS, 2008), sendo esse segundo onde se explicitam as atualizações textuais. Esse devir de dualidade corporal também é abordado por Deleuze na obra *Lógica do Sentido* (1974). Ao fazer um paradoxo com o pensamento estoico, determina um devir de sentidos dúbios. Na personagem Eva, suas tensões e “estados de coisas” são determinados pelas misturas de estados. Essa relação de mescla coexiste em dois níveis: o superficial (os fatos que compõem o ser) e o profundo e real (a força do ser). Assim inaugurando, na peça, a ideia de corpo sem órgãos (DELEUZE, 1974), em que o devir acaba por ser morfológico na personagem Eva, quando ocorre pela mistura desses dois corpos: o primeiro de uma Eva primeira-dama, imbuída de poder, arquétipo de ser humano ideal, líder nacional; e o segundo de um ser desconstruído, provido de falhas, o ser subversivo e a figura monstruosa. Agora sem órgãos, ela estava liberta. “O que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra no outro e coexiste com ele em todas as partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro” (DELEUZE, 1974, p. 20).

O monstro, numa alusão à criatura do Dr. Frankenstein (SHELLEY, 1997), nesse caso, ocorre de maneira parecida com as misturas de Deleuze e o resultado é uma busca identitária que vai além do corpo como barreira e mais além do que propunha Foucault (1979) nas relações entre o ser e o poder. A Eva *copiana* é uma personagem transcendente em vários sentidos, de discurso ambíguo e paradoxal (PAVIS, 2008). O espetáculo da peça, por sua vez, constitui, em seu preâmbulo, a preparação da personagem, que, como em um show de *drag queen*, é montada aos poucos, conforme a peça se desenrola. Ao início, não se tem nenhuma indicação visual característica de que

a personagem é, de fato, Eva Perón e, aos poucos, seus símbolos vão sendo montados e postos em seu corpo (os vestidos caros, as joias e a icônica peruca loira/*gold*).

O trans de Eva Perón é grafado sem ponto e sem itálico, pois vai além de sua sexualidade, de uma abreviatura ou nomenclatura. Ela é uma personagem transterrada (DINIZ, 2016) que reflete, em outro ponto de dualidade, a vida de seu criador, Copi, o qual exalta, em suas personagens, traços de sua personalidade e também de sua fluidez corporal. O corpo de Evita abarca e representa a pluralidade do prefixo trans. Essa zona existente entre o idioma e a narrativa, abriga um entrelugar cultural, no qual vivem as personagens da dramaturgia copiana: seres transterrados, monstros criados através de dois eixos culturais e de identidades fluídas, minoritárias e marginalizadas. O corpo não apresenta fronteiras no gênero, nem no real e tampouco no ficcional. A Eva Perón, de Copi, pode ser uma personagem trans, em vários e amplos sentidos, pode ter comportamentos controversos e crises identitárias, diferentes da sua contraparte histórica e “real”. Ela pode abrigar até uma quarta pátria e ser encenada por um ator que não é argentino (o chileno Benjamín Vicuña). Segundo Diniz (2018), ela transcende sem fronteiras e, sobre isso, ainda considera que:

O corpo como uma construção simbólica plural se representa distintamente no tempo e no espaço configurado por eixos de transversalidades: a etnia, o gênero, a classe social e a sexualidade. O corpo por sua construção simbólica depende das diferentes linguagens e disciplinas e se apresenta historicamente arquitetado. (2018, p. 114)

Cria-se, assim, um corpo que, ao ser colocado em paralelo com os preceitos de Deleuze (1974), não tem órgãos definidos e com uma volatilidade e fluidez não apenas mecânica (sua condição tangível de ser e estar em algum lugar), mas sim com uma fluidez profunda. Cria-se um corpo que se adapta e que ressurge de acordo com sua necessidade, um corpo no qual se encontra performance e mensagens discretas implícitas, ao que Pavis (2008, p. 42) denomina como “charme discreto da boa direção”¹¹. O corpo se faz mais profundo que seus movimentos visíveis e articulados.

¹¹ Para que uma encenação seja perceptível, é preciso que o espectador apreenda o conceito que a anima, mesmo que não entenda nada. Este conceito deve ser tornado visível de uma maneira ou de outra; caso o espectador não perceba, ele terá a impressão de que não viu uma encenação, que viu coisas acontecerem, porém a partir dela não perceberá a coerência, a unidade. Inversamente, se o conceito é tornado muito visível pelo fato de ser simplista, rudimentar ou porque se exhibe muito, nesse exato momento teremos pela frente uma obra com um sistema que nos dá a impressão de que, uma vez o sistema estar compreendido, o resto se segue. (*L'art du théâtre*, n.6, p.19 *apud* PAVIS, 2008, p.42)

É, nessa performance, que há a conexão entre quem vê e quem executa, pois, “o corpo se veste de poesia através de diferentes linguagens e por diversas razões (estéticas, políticas, místicas, etc.)” (DINIZ, 2018, p. 114). O monstro *copiano* é uma criatura urbana, emergente e periférica, que é maltratada e submetida a uma vida de exílio aos padrões impostos nos grandes centros. Tanto texto quanto performance moldam o trans repleto de declarações de emancipação cultural, são gritos de basta, esteticamente escancarados através do corpo impactante, de não mais se esconder da sociedade que o julga e que o marginaliza. A dramaturgia inverte os valores e demonstra que os monstros estão por toda parte, inclusive, no palácio Unzué¹², e isso não pode ser evitado.

Como dito anteriormente, as personagens de Copi são os monstros da sociedade, os esquecidos, os marginalizados e as minorias. Sua obra fomenta a denúncia contra a classe dominante, detentora do poder e, conseqüentemente, contra todos aqueles que segregam e estigmatizam a cultura marginal. Basta uma breve analogia e tem-se, na leitura crítica de Copi, Perón como representante da sociedade que promove a inquisição e Eva como representante da minoria enclausurada. Na história da humanidade, personagens periféricos (gays, negros e minorias étnicas) sempre foram excluídos do padrão. Quando esses se tornavam membros “importantes” da sociedade, sua natureza era omitida para apenas mostrar e evidenciar seus feitos, que eram incansavelmente estimulados a fim de “compensar” sua origem. Não seria também a condição transterrada, por muitas vezes, retirar-se do seu campo, da sua vida mais plena e pura para encaixar-se numa sociedade falha, doente e exclusiva? Alan Turing, Oscar Wilde e Edgar Hoover foram grandes nomes da sociedade que tiveram seus feitos utilizados pela sociedade elitista e, no fim de suas vidas, foram alijados por suas condições periféricas.

Apesar de Juan Carlos Perón ser mero coadjuvante na obra de Copi, ele ganha protagonismo nos últimos segundos da trama, pois, ao anunciar a morte de Evita, a personagem de Perón aparece com toda sua pompa militar, com voz forte e incisiva, assim como a sociedade faz com aqueles dos quais abusam, usam e depois descartam. Neste momento da performance, há uma vetorização das várias linguagens contidas no ato dramático: tanto o figurino como a empostação de voz de Perón e a musicalização ao fundo, definem a ostentação de um sistema político, de um corpo de poder patriarcal,

¹² Residência presidencial.

militar e masculino que comanda e que utiliza a morte da primeira-dama como palanque político e como espetáculo. A crítica feita por Copi nesse momento é clara, o patriarcado nem sempre é tão forte quanto demonstra e a sociedade elitista se constrói em cima da manipulação midiática e da publicidade daqueles que são os monstros espetaculares. Eva pode ter sido vítima de Perón na vida real, mas, na peça, não há sutileza quanto ao jogo de poder empregado para ambos. No fim da trama, Evita vence o jogo de poder e engana Perón com sua morte tão falsa e alegórica quanto o governo de seu marido.

Vale lembrar que, no espetáculo analisado sob a direção de Bo (2017), existe a recuperação de um dos elementos enigmáticos do mito de Evita, o da fuga do corpo, a incógnita que perpassa a perda do corpo físico de Eva Perón desaparecido e que, somente anos depois, é recuperado. Sabe-se que, nem depois de morta, Evita descansou. Existem relatos extra oficiais e, até mesmo, metaficcionais, como *Santa Evita* (MARTÍNEZ, 1994), que narra a saga a que foi submetido o corpo embalsamado de Evita, passando de mito à artefato cultural. Uma disputa por sua posse foi travada, uma vez que se acreditava que quem o possuísse teria também o controle da Argentina. Isso o que o levou a vários esconderijos, passando dos cuidados da CGT (*Confederación General del Trabajo de la República Argentina*), ao fundo de um telão de cinema em Buenos Aires e indo parar embaixo de uma cama de hotel em Madrid, até Perón voltar ao poder em seu terceiro mandato, em 1973, e reivindicar a devolução do corpo de Evita para o enterrar com as devidas honras no cemitério da Recoleta, onde permanece até o momento.

A morte de Eva na peça é uma farsa, o corpo, mais uma vez, exerce um papel além do fisiológico, o orgânico pouco importa, Eva transcendia as limitações físicas e ia além da capacidade do seu corpo, uma mortal com características de semi deus, um artefato cultural (CORBIN *et al.* 2008) que se tornou um símbolo, um mito, um mártir, em corpo de rainha, e até uma santa como foi chamado por seu povo. Uma santa retratada de uma maneira monstruosa e humanizada.

Em Copi, tem-se algumas mudanças no trajeto, pois pesa contra o autor o fato de ser latino americano, o que, ao nascer, já o coloca em uma condição de colonizado e, simultaneamente, de marginalizado. Apesar de não ter sido perseguido diretamente por sua condição sexual, pois, no dia a dia, era um homem muito discreto e deixava para *se montar* somente quando estava no palco, sofreu mais preconceito por ser portador do vírus HIV. Isso, aos olhos da sociedade, fazia com que valesse menos que um gay, pois

era um gay *carimbado* (gíria usada no meio LGBTQI+ para classificar a pessoa portadora do vírus HIV). Esse era um problema para Copi, ainda mais em uma época na qual o tratamento para controlar o vírus era restrito e a morte, por desenvolver a doença, a AIDS, era um fim esperado.

O teatro *copiano*, além de trazer à tona os marginalizados e de desconstruir conceitos e preconceitos, apresenta também uma estrutura não comum ao drama moderno. Seus elementos pós-modernos não têm precedentes e condiciona o público consumidor de teatro e pesquisadores a refletir sobre qual será o futuro do teatro. Lehmann (2013), doze anos após escrever sobre o pós-dramático, reafirma que o uso do termo teatro está relacionado a estéticas e a estilos da prática teatral e tematiza o texto dramático marginal, e que, de várias formas, pode se ligar à performance. Vale lembrar que, nessa corrente teórica, Copi e *Eva Perón* (2000) são imersos na poética teatral da perturbação, assim tudo aquilo que está em cena é aparentemente pouco tradicional.

O problema de chocar no palco, seja por qualquer via do absurdo, é que isso funcionava e causava comoção nas décadas de 1960 e de 1970; mas, nas décadas de 1980 e de 1990, isso já é visto com normalidade (LEHMANN, 2013). Assim, as práticas pós-dramáticas que há algumas décadas eram vistas como elementos de subversão agora passam a ditar os elementos tradicionais do teatro contemporâneo; passam a ditar mudanças de perspectiva, levando o diretor Marcial Di Fonzo Bo a utilizar novas ferramentas para trazer o encantamento à sua leitura de *Eva Perón* (2017). Em *Eva Perón* (2000), a presença do texto antes da encenação cria lacunas que permitem a Bo (2017) um espaço amplamente criativo. Na adaptação ao palco, os dramaturgos ganham a liberdade de preencher lacunas do texto com a performance. O cenário vazio é usado como método de postular a *mimesis* da representação. A mãe também ser trans, Ibiza (o mordomo) ter jeito portenho malandro, o início apresentando a “alma” de Eva deixando o corpo na maca do necrotério e o desfecho sorrateiro de Eva ao matar a enfermeira e sumir da peça usando um disfarce, todos esses elementos corpóreos e performáticos não estavam presentes no texto original, e alguns tampouco estavam na performance original de Copi. Contudo, eles conversam e fluem perfeitamente com o espetáculo de Bo e, principalmente, com o público.

Concluindo, as duas performances aqui estudadas apontam para semelhanças e diferenças, quais sejam a ruptura de Eva com o mito criado em território argentino, diante do qual Copi se vê apartado, marginado e disposto a criar uma provocação tanto no texto como no primeiro espetáculo, realizado por ele como ator, ao misturar na

personagem histórica e mítica o seu próprio dilema como identidade trans, o que lhe descortina a fundação de um modo de fazer teatro no ocidente, calcado nessa identidade trans e para além de uma “transrealidade”.

Na versão de Bo (2017), mescla-se mais um aspecto que é o de homenagear a figura de Copi a partir de uma apropriação dessa comunidade artística trans que já se expandiu e o reivindica como sua, potencializando outras referências no campo da direção teatral que reinventa o próprio texto em ações como o da morte da enfermeira, ou no ato performático da coreografia da dupla heterossexual (conforme o figurino bizarro) que se propõe a causar o estranhamento que vibre, escandalize e promova na recepção a estética trans que já se configura para além do país que criou um mito como o de Eva Perón.

REFERÊNCIAS

- COLAGEM. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>. Acesso em: 21 ago. 2019.
- COPI. *Eva Perón*. Tradução de Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2000.
- COPI. *Eva Perón*. Direção de Marcial Di Fonzo Bo. Produção: Comédie de Caen. Buenos Aires, 2017.
- CORBIN, A. *et al. História do Corpo*. Figura Humana na Arte. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.
- DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DINIZ, A. G. Poéticas transterradas, *Línguas e letras*, Cascavel, v. 17, n. 37, p. 7-29, 2016.
- DINIZ, A. G. Profanando limites da cultura latino-americana: da guerra ao sarau. In: DINIZ, A. G.; PEREIRA, D. A.; ALVES, L. K. (Org.). *Poéticas e políticas da linguagem em vias de descolonização*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
- DINIZ, A. G. Oralidades latino-americanas como poéticas sob suspeita. In: ALVES, L. K.; DINIZ, A. G.; SELLÉS, C. L. (Org.). *Poéticas sob suspeita*. Campinas: Mercado de Letras, 2018.
- JACOBI, J. *Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C.G. Jung*. Tradução Milton Camargo Mota. Petrópolis: Editora vozes, 2017.
- LA PORTA, N. *Biografias de la literatura: Copi*. Direção de Natalia La Porta e Pablo Gerson. Buenos Aires, Argentina: extudios.com e canal encuentro, 2015. Youtube.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pb2MLD8c68Y&t=1036s> Acesso em: 20 set. 2018.

LEHMANN, H. T. *Teatro Pós Dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEHMANN, H. T. Teatro Pós Dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. UFRGS, Porto Alegre, RS. v. 03, n. 03, 2013.

MARTÍNEZ T. E. *Santa Evita*. Tradução de Sérgio Molina. 2a. edição. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

MORENO, M. *Biografías de la literatura: Copi*. Direção de Natalia La Porta e Pablo Gerson. Buenos Aires, Argentina: extudios.com e canal encuentro, 2015. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pb2MLD8c68Y&t=1036s> Acesso em: 20 set. 2018.

PAVIS, P. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, P. *Análise dos espetáculos*. Teatro. Mímica. Dança. Dança-Teatro. Cinema. Tradução de Sérgio Sávia Coelho. 2 ed. São Paulo: Perspectivas, 2011.

SHELLEY, M. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

Haroldo de Campos e Barbara Cassin – teorias em perspectiva

Haroldo de Campos and Barbara Cassin – theories in perspective

Ivi Fuentealba Villar¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Haroldo de Campos, ao longo de sua carreira como poeta e tradutor, buscou pensar e fundamentar sua atividade tradutória de forma contínua e engajada. Seus textos teóricos demonstram ter sido desenvolvidos concomitantemente com a atividade tradutória, ora escritos para conferências, ora para publicações acadêmicas, revistas, jornais. Parecem ter sido escritos mais como um “diário de bordo” do que como uma “teoria da tradução” no estrito sentido acadêmico, apesar de uma incontestável coerência teórica. O mesmo pode ser dito a respeito do trabalho de Barbara Cassin em torno de seus escritos teóricos sobre tradução. Embora muitas fronteiras existam entre os dois tradutores – temporais, territoriais, ou mesmo por ser ela filósofa e ele poeta – o pensamento de ambos se encontra em pontos de incontestável importância para o pensamento atual, dentro do quadro social em que se insere a questão da diversidade linguística e cultural, a tradução e a necessidade de diálogo não-hierarquizado.

Nona mulher eleita a assumir uma cadeira na Academia Francesa desde a criação da instituição em 1635, Barbara Cassin vem sendo reconhecida por sua atuação no campo da tradução, em especial em defesa da pluralidade linguística, o respeito pelas diferenças e a não-hierarquização entre as línguas. Cassin propõe, com seu trabalho, uma forma de não apagamento da multiplicidade das línguas, um *savoir-faire* com as diferenças, o que podemos encontrar, de certo ponto de vista, no pensamento e na tradução praticada por Haroldo de Campos já no século XX.

Barbara Cassin

“La traduction est le savoir-faire avec les différences”
Barbara Cassin

Barbara Cassin é filóloga, helenista e filósofa, especialista em filosofia grega clássica e em retóricas da modernidade, além de tradutora. Olhando a tradução pelo viés

¹Mestra em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, doutoranda no Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução da mesma instituição. E-mail: ivivillar@gmail.com

filosófico, mas também através da concretude da ação estabelecendo o ato de traduzir como ato político, vem se consagrando por seus trabalhos em torno da preservação e manutenção da diversidade cultural e linguística, assumindo uma tomada de posição contra a hierarquização das línguas e das culturas.

Em 2004 Cassin publica *O Vocabulaire Européen des Philosophies – Dictionnaire des intraduisibles* (Seuil, 2004). Segundo Isabelle Alfandary, presidente do *Collège International de philosophie* (instituição da qual Cassin foi ela mesma eleita presidente em 2010), o *Dictionnaire des Intraduisibles* foi “a realização sem dúvidas mais brilhante da ‘French Theory’ em relação à questão da pluralidade das línguas”² (ALFANDARY, 2019). Obra inicialmente direcionada ao pensamento filosófico, “foi um acontecimento cultural e político que ultrapassou as fronteiras da filosofia, tendo recebido o prêmio de melhor obra de não ficção do ano na França e mobilizado os gabinetes da União Europeia para as questões científicas, culturais, sociais e políticas referentes às línguas” (SANTORO, in: CASSIN, 2018, p.6). O projeto inicial se expandiu, ultrapassando fronteiras. Já foi traduzido para o inglês, árabe, português, russo, espanhol, italiano, ucraniano, romeno, persa, havendo estudos para a tradução em chinês, japonês e hebraico. Segundo Cassin, a obra reuniu, durante dez anos, 150 pesquisadores em tradução, trabalhando em mais de uma quinzena de línguas, para a publicação inicial. E contudo, a cada vez que é traduzido, ele “renasce e se recria”; amplia-se a cada tradução, uma vez que novas entradas, novos termos, nuances e particularidades vão sendo inseridos de acordo com a cultura da língua de chegada (CASSIN, 2016).

O *Dictionnaire* não apresenta “a tradução correta” ou “incorreta”, mas diferentes possibilidades de visões de mundo para cada entrada, inserindo no contexto atual a revalorização da tradução como um *savoir-faire* com as diferenças. O que é também, como insiste Cassin, um “ato político” (2016). Desta forma, a filósofa vem retraduzindo o conceito mesmo de tradução, trazendo a discussão para uma realidade urgente: a relação *entre* as línguas, *entre* as culturas a partir da não exclusão do outro, do diferente; problematizando a desconstrução de valores sociais e morais fortemente estabelecidos. Tomando a tradução como estratégia de resistência, a autora valoriza as diferenças entre

² “La réalisation sans doute la plus élatante de la « French Theory » au regard de la question de la pluralité des langues.” (Todas as traduções incluídas no presente texto foram realizadas pela autora em tradução livre).

as línguas; vai contra a universalização da linguagem que atua em oposição a uma atenção à pluralidade e ao particular.

Cabe lembrar Otávio Paz, como o faz Santoro na introdução à edição brasileira do *Dicionário dos intraduzíveis* (2018), a fim de melhor visualizar a vastidão da realidade das línguas e das diferenças:

As línguas são realidades mais vastas que as entidades políticas e históricas que chamamos nações. Um exemplo disso são as línguas europeias que falamos na América. A situação peculiar de nossas literaturas diante da literatura da Inglaterra, da Espanha, de Portugal e da França depende precisamente deste fato básico: são literaturas escritas em línguas transplantadas. As línguas nascem e crescem em um solo; alimenta-as uma história comum. Arrancadas de seu solo natal e de sua tradição, plantadas em um mundo desconhecido e a se nomear, as línguas europeias enraizaram-se nas terras novas, cresceram com as sociedades americanas, e se transformaram. São a mesma planta e são uma planta distinta. (PAZ, Apud SANTORO, in: CASSIN, 2018, p. 8)

Haroldo de Campos

Em 1962 Haroldo de Campos publica o ensaio *Da Tradução como criação e como crítica*³. Já o título sugere uma tomada de posição em relação à prática do exercício tradutório, a) como criação e b) como crítica. Estas duas propostas, Campos as praticava como um “ato político”. Neste sentido, vemos que toda a sua atividade tradutória foi constantemente comentada, fundamentada e colocada em diálogo com o pensamento contemporâneo global. Campos dialoga com a linguagem e a literatura brasileira e, fundamentalmente, com o pensamento global de sua época, especialmente no que tange a diversidade das línguas e das culturas, estabelecendo um diálogo com o outro enquanto outro, rejeitando uma hierarquização linguística e ou cultural. Como tradutor, defende uma forma própria, culturalmente enraizada, de trabalhar com o que podemos chamar – a partir da teoria de Barbara Cassin como melhor veremos mais adiante – de *entre*. *Entre*-culturas, *entre*-línguas: a partir da não-sobreposição das particularidades e nuances próprias da língua e da cultura na tradução, fazendo a manutenção das diferenças.

Em Campos, observa-se a abertura para o outro sem o apagamento da cultura que lhe é própria, colocando as características próprias da nossa língua em um patamar

³ Texto apresentado no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, na Universidade da Paraíba em 1962, publicado primeiramente na revista *Tempo Brasileiro* (4-5, jun.-set. 1963), posteriormente em *Metalinguagem* (editora Vozes, 1967 e Cultrix, 1976). Incluído em *Metalinguagem & Outras Metas*, 4. Ed., Perspectiva, 2013. Aqui referenciamos o texto publicado por TÁPIA, Marcelo e NÓBREGA, Thelma (org.) in *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

horizontalmente colocado frente àquelas do texto traduzido. Cunhando conceitos próprios e fundamentando sua prática tradutória, Campos assume uma postura de valorização da linguagem e da literatura brasileira. Esse movimento, tido aqui como um posicionamento que em essência é político, torna-se possível a partir do conhecimento tanto da cultura de partida quanto da cultura de chegada no exercício da tradução, numa via de mão dupla. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981) não deixa de ser um exemplo deste posicionamento; Campos faz ali uma análise da obra de Goethe sob o ponto de vista estético e ideológico, a partir de teóricos como Bakhtin, Walter Benjamin e Adorno. Sobre esta obra, Donaldo Schüller, tradutor, poeta e pensador brasileiro, comenta:

Notável é o estudo a que Haroldo de Campos submete o poeta traduzido. Dois terços do livro são ocupados por atenta análise interpretativa. Nesta, Haroldo de Campos salva-se da preocupação alienante de assuntos europeus pela vigilante atenção ao seu contexto luso-brasileiro. Além dos centro-europeus apega-se na interpelação a Guimarães Rosa, a Gregório de Matos, a Gerd Bornheim, a Flávio Kothe, sem esquecer os portugueses: Castilho, Gil Vicente, Vítor Aguiar. A cultura luso-brasileira entra no carnaval da interpretação. Hermeneuticamente orientado, põe o horizonte goethiano em contato com o horizonte brasileiro. (...) Haroldo de Campos provoca um verdadeiro carnaval de textos, ampliando o diálogo que Goethe manteve com autores do presente e do passado na elaboração de *Fausto*. (SCHÜLER, 2018, p.36)

Campos trabalha a manutenção da diversidade cultural no sentido em que não permite a sobreposição de uma cultura sobre a outra, permitindo a “convivência” entre as culturas; não há o apagamento de uma ou de outra, mas a assimilação de uma pela outra em um sentido que muitas vezes é de mão dupla. O movimento é o de agregar, e não de apagar ou substituir, o que vale para o campo lexical, musical ou mesmo semântico e, conseqüentemente, cultural que resulta em enriquecimento. Neste sentido, vale lembrar Barbara Cassin quando, citando Humboldt, afirma que “a diversidade se define como não-sobreponibilidade: nenhuma palavra de uma língua equivale perfeitamente àquela de uma outra língua, (...) constatação largamente compartilhada na época do romantismo alemão”⁴ (CASSIN, 2016, p. 195). Com efeito, para Campos uma palavra de uma língua não substitui plenamente uma de outra língua; assim, a fidelidade

⁴ ...la diversité se définit comme non-superposabilité: aucun mot d’une langue n’équivaut parfaitement à celui d’une autre langue...c’est un constat largement partagé à l’époque du romantisme allemand.

semântica não é o foco, abrindo espaço para a recriação na língua de chegada. Isso pode ser percebido ainda na tradução de Goethe, conforme observa Donald Schuler:

Como dá a Goethe dicção brasileira, Haroldo sente-se também no direito de germanizar o português. A facilidade com que o alemão aglutina palavras o seduz. No propósito de ampliar as virtualidades do português, surgem: *conjurogesticulante*, *diabigordo*, *flamirompe*. Isto ele já tinha feito na tradução de *Finnegans Wake*. Traduz a primeira palavra do romance de Joyce *riverun* com *riocorrente*. Uma técnica que o texto de Joyce impunha torna-se opção livre agora. Sem nenhum servilismo ao texto, sacrifica o conteúdo semântico do original e recria os efeitos sonoros com vocábulos de outras áreas, na convicção mallarmaica de que poesia é antes som do que ideia. (SCHÜLER, 2018, p.38)

No início dos anos 1960, Haroldo de Campos desloca o teor clássico das discussões sobre tradução, no geral em torno da fidelidade (ou não) ao conteúdo semântico do texto, e aproxima-o do interesse da vanguarda literária de sua época – em particular o movimento concretista que nasce em torno dos anos 1950 na Europa, mais interessado na forma concreta do texto. É neste contexto que Campos pensa a prática da tradução literária poética, tendo como base, em grande medida, o pensamento do poeta norte americano Ezra Pound (1885-1072).

No ensaio *Da tradução Como Criação e como Crítica*, um dos primeiros sobre tradução publicados por Haroldo de Campos, já encontramos algumas das principais noções que nortearão seu pensamento; entre essas, a noção de intraduzibilidade que, olhando para textos mais recentes, percebemos que se encontra nos fundamentos de sua prática tradutória. A partir deste ensaio podemos perceber que o poeta entende que a tradução está bastante ligada à materialidade da linguagem, mais conectada com a forma do que com a semântica, rompendo com o pensamento tradicional; a matéria do texto traduzido está ligada ao texto de partida muito mais por uma relação de “isomorfia”, conceito particularmente revisitado e desenvolvido pelo poeta posteriormente, onde a relação com a forma é mais preponderante que a relação semântica entre os textos.

Há ainda uma importante preocupação estética, dentro da qual o texto criativo é considerado obra de arte, conforme definido mais tarde por Campos no ensaio *A Tradução como instituição cultural* (1997): “obra de arte verbal (poesia ou prosa de igual complexidade no plano de expressão; o que em alemão se diz *Dichtung*)” (CAMPOS, 2015, p.207). A questão é que para Campos, apoiado no ensaísta alemão

Albrecht Fabri (1911-1998), o texto poético, sendo obra de arte, tem como essência a tautologia; “a essência da arte é a tautologia, pois as obras de arte não significam, mas são” (CAMPOS, 2015). O problema seria justamente que, na linguagem artística, a obra não “significa” algo, mas “é”, assumindo uma realidade tautológica onde a sentença é absolutamente aquela apresentada na língua em que foi escrita. Citando Fabri, explica:

“...a essência da arte é a tautologia”, pois as obras artísticas “não significam, mas são”. Na arte, acrescenta, “é impossível distinguir entre representação e representado”. Detendo-se especificamente sobre a linguagem literária, sustenta que o próprio desta é a “sentença absoluta”, aquela “que não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, a “que não é outra coisa senão o seu próprio instrumento”. Essa “sentença absoluta” ou “perfeita”, por isso mesmo, continua Fabri, não pode ser traduzida, pois “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra.” (CAMPOS, 2015, p.1)

Assim, a intraduzibilidade se dá pelo fato de se separar sentido e palavra: a sentença absoluta é absolutamente aquela sentença; com Max Bense, autor alemão (1910-1990), acredita na “fragilidade máxima” da informação estética, uma vez que “qualquer alteração na sequência de signos verbais (...), de uma simples partícula - por pequena que fosse - perturbaria sua realização estética” (CAMPOS, 2015, p.3); na tradução ocorreria uma substituição, uma outra sentença, ainda que igual semanticamente. Citando autores como Joyce, Guimarães Rosa e outros romancistas que, como afirma, “trabalham as palavras como objeto”, Campos afirma que “tais obras, tanto quanto a poesia, (e mais do que muita poesia) postulariam a impossibilidade da tradução” (CAMPOS, 2015, p.4)). Assim, afirma que “admitida a tese da impossibilidade, em princípio, da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2015, p.4).

Como vemos, a impossibilidade da tradução abre a possibilidade da recriação dos textos, processo ao qual Campos nomeará, mais tarde, *transcrição*. “Quanto mais intraduzível”, afirma, “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2015, p.5).

De fato, para que uma sentença em outra língua pudesse ser vertida mantendo-se a estrutura semântica e formal intactas, seria necessário haver uma perfeita sinonímia entre as línguas. Porém isso não é possível, uma vez que existe diversidade cultural e, conseqüentemente, formas diversas de expressão que se refletem na linguagem. Este

pensamento é uma das principais noções que norteiam pensamento e prática tradutória de Barbara Cassin.

Diversidade

Como em Haroldo de Campos, Cassin parte da impossibilidade da tradução como potência motriz da prática tradutória; a intraduzibilidade será o motor que fará a máquina da tradução funcionar. O intraduzível, afirma Cassin, é não aquilo que não traduzimos, mas aquilo que não cessamos de (não) traduzir: « *l'intraduisible est non pas ce qu'on ne traduit pas, mais ce qu'on ne cesse pas de – ne pas – traduire* » (CASSIN, 2016, p.25).

Neste contexto, *intraduzíveis* não são palavras impossíveis de se traduzir, mas antes, palavras que são, em sua essência, equívocas. Aquelas que não podem receber apenas um significado correspondente no curso da tradução, mas que recebem mais e mais correspondências, sem serem alcançadas plenamente em seu significado. São as que “não paramos de (não) traduzir”. A palavra russa *pravda*, por exemplo, pode significar em nossa língua tanto *verdade* quanto *justiça*. Assim também o termo francês *vérité* (como *verdade* em português), é igualmente polissêmico para o russo que distingue a verdade do ser, a exatidão, *istina*, da verdade judiciária, *pravda* (CASSIN, 2016). A pluralidade das línguas torna-se, deste ponto de vista, a condição de diferentes percepções do mundo, constituindo diversidade cultural; todas tão ricas umas quanto as outras, permitindo criar mundos particulares.

Partindo da afirmação de Humboldt no texto introdutório à tradução de *Agamêmnon* de Ésquilo, na qual o linguista alemão afirma que “um tal poema é intraduzível” e, no entanto, o traduz, Barbara Cassin desenvolve seu pensamento com base na diversidade das culturas que se expressa de forma diferente através da linguagem. Neste texto, Humboldt observa que:

...abstraindo das expressões que designam apenas objetos físicos, nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a uma de outra. Diferentes línguas são, deste ponto de vista, somente outras tantas sinónimas: cada uma delas exprime o conceito de modo um pouco diferente, com esta ou aquela determinação secundária, um degrau mais alto ou mais baixo na escala das sensações. (HUMBOLDT, 2001, p.91)

Cassin lembra também que não encontramos na realidade a unidade da linguagem, mas a *diversidade* das línguas, *Verschiedenheit*: “A linguagem se manifesta na realidade unicamente como diversidade.” (HUMBOLDT apud CASSIN, 2016,

p.195). Uma língua não se constitui de palavras que podem ser substituídas por outras de outra língua porque o modo de pensar e de ver o mundo é diferente. Ou seja, a língua não compreende apenas palavras e frases, mas toda a cultura de um povo. O norte para Cassin é o pensamento de Humboldt que parte das palavras na língua original (e não de conceitos universais, como é comum na filosofia); deste ponto de vista, conotações, sentimentos, sensações fazem com que a sinonímia entre as línguas seja falsa ou incompleta; para Cassin as palavras não são realmente sinônimas quando traduzidas. É o que diz também Walter Benjamin a propósito do *brot* alemão que não é a mesma experiência do *pain* francês: “de tal forma”, diz Benjamin, “o modo de designar destas duas palavras possuem diferentes significações para um alemão e para um francês respectivamente, que para elas não são intercambiáveis...” (BENJAMIN, 2001, p. 199).

Assim, não havendo sinonímia equivalente e admitindo-se a *impossibilidade* da tradução dada a diversidade essencialmente cultural, abre-se a possibilidade do caminho *entre* as culturas. Um *savoir-faire* com as diferenças.

As diferenças

Barbara Cassin, em *Éloge de la Traduction*, observa que uma língua difere de outra e se singulariza particularmente por suas ambiguidades. Para ela, a diversidade das línguas se deixa apreender pelos sintomas que são as homonímias semânticas e sintáticas. Com base em sua experiência com a tradução do grego antigo e línguas modernas, a filósofa destaca que as ocorrências homonímicas em uma língua é o que a torna singular, única, equivalendo a suas “impressões digitais”. Porém, dificultam a tradução.

“Uma língua difere de outra e se singulariza por suas ambiguidades, a diversidade das línguas se deixa apreender pelos sintomas que são as homonímias semânticas e sintáticas. Esses problemas, essas confusões, essas auras de sentidos que tornam as traduções difíceis e que eu chamo de ‘intraduzíveis’ (...) são as impressões digitais das línguas.” (CASSIN, 2016, p. 24)⁵

Cassin esclarece que, além das homonímias semânticas que atuam no nível das palavras, existem homonímias sintáticas chamadas anfíbolias; são construções gramaticais que “corroem” a estrutura das frases ao traduzir, tornando impossível a

⁵ Une langue diffère d’une autre et se singularise par ses équivoques, la diversité des langues se laisse saisir par les symptômes que sont les homonymies sémantiques et syntaxiques. Ces troubles, ces confusions, ces auras de sens, qui rendent les traductions difficiles et que j’appelle des « intraduisibles » (...) sont les empreintes digitales des langues.

literalidade na transposição de uma frase em outra língua (CASSIN, 2016). Como em Haroldo de Campos, a intraduzibilidade vem do fato de se separar sentido e palavra.

Entre as culturas

Partindo do pensamento humboldtiano sobre a pluralidade das línguas, Cassin desloca-se do discurso tradicional – não mais domesticação, dominação ou apropriação – e propõe, apoiada no filósofo e filólogo franco-alemão Heinz Wismann (1935), a experiência do *entre*. O *entre* seria um *savoir-faire* com as diferenças linguísticas e culturais, deslocado da hierarquização e da “universalização” da linguagem, buscando não apagar as particularidades das línguas, mas valorizá-las, colocando-as em convivência:

‘O que tento descrever como o “entre” das línguas, os Gregos fabricaram a partir do grego’; o grego é de fato “multilíngue”; o jônico da epopeia, com um pouco do aqueu, a poesia entre o dórico elogioso de Píndaro e o coaxar de Arquíloco, Píndaro e Arquíloco; a ou antes as línguas artificiais da tragédia, segundo a parte falada ou cantada. “Entre”, pelo meio, no seio do grego. (WISMANN apud CASSIN, 2016, p. 222)⁶

A filósofa parte de sua experiência com a tradução de textos filosóficos do grego antigo para a sua teoria. Defende uma abordagem não a partir da tradução de conceitos, mas a partir da palavra, carregada, em cada língua, de uma visão de mundo particular. Para a filósofa, a única realidade existente é aquela humboldtiana: “ ‘A linguagem se manifesta na realidade unicamente como diversidade’. A linguagem é e é somente as línguas.” (CASSIN, 2016, p.49).⁷

Sob esta perspectiva, traduzir já não é mais *dolmetschen* (domesticar), como um intérprete, mas *übersetzen* (traduzir), como um tradutor, afirma Cassin; “é compreender que as diferentes línguas produzem mundos diferentes, nos quais elas são as causas e os efeitos, e fazer comunicar estes mundos, inquietando as línguas uma pela outra” (CASSIN, 2016, p.49).

A Transcrição Haroldiana como um savoir-faire com as diferenças

⁶ Ce que j’essaie de décrire comme l’“entre” des langues, les Grecs l’ont fabriqué à partir du grec ; le grec est en effet « multi-langues », l’ionien de l’épopée, avec un peu d’achéen, la poésie entre le dorien élogieux de Pindare et le coassement d’Archiloque, Pindare et Archiloque, la ou plutôt les langues artificielles de la tragédie, selon la partie parlée ou chantée. « Entre », par le milieu, au sein du grec.

⁷ « Le langage se manifeste dans la réalité uniquement comme diversité. » Le langage, c’est et ce n’est que les langues.

A *transcrição* Haroldiana pode ser vista como um *savoir-faire* brasileiro na relação com as diferenças: em afinidade com a proposta de Cassin, Campos trabalha, ainda no século XX, o lugar *entre* as culturas, no avesso da universalidade das verdades estabelecidas.

A transcrição de Campos tem como pressuposto a atividade tradutória de forma dialógica: está continuamente dialogando com outras culturas. Campos desenvolveu uma maneira de pensar a tradução profundamente enraizada na cultura brasileira, buscando uma equalização na relação com o outro, neutralizando, através deste “diálogo”, as relações de hierarquia entre as línguas. Em seu texto *Tradição, Transcrição, Transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico* (1997), busca estabelecer este caráter dialógico, relacional, da tradução transcriadora que é, sem dúvida, uma forma de *savoir-faire* com as diferenças. Para Campos “não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas sim como *diferença*, como *abertura*, como movimento dialógico da diferença contra o pano de fundo do universal” (CAMPOS, 2015, p.198); nossa literatura já se coloca desde o início como uma articulação diferencial dentro da literatura:

o primeiro grande poeta brasileiro (Gregório de Matos, 1636-1695) recombina Camões, Gôngora, e Quevedo, incorpora africanismos e indigenismos em sua linguagem, recorre à paródia e à sátira num jogo intertextual “carnavalizado”, onde os elementos locais se mesclam aos “estilemas” universais segundo um processo de hibridização contínua (o português mestiço em que Gregório de Matos escreve já vem, por sua vez, semeado de espanholismos...). (CAMPOS, 2015, p.198)

Esta diversidade (intra)linguística denota uma capacidade dialógica única e intrínseca, uma forma de relação com o outro da qual somos constituídos como cultura e como linguagem. Para Campos, esta prática diferencial é ela mesma uma prática tradutória. Há uma assimilação cultural e linguística, originada por uma “deglutição antropofágica”, como queria Oswald de Andrade; herança cultural brasileira, resgatada pelo movimento concretista brasileiro. A este respeito, observa Donald Schüler:

O Concretismo buscou, desde o princípio, ligar-se à tradição do Modernismo de 1922 pela vertente de Oswald de Andrade. Os concretistas aplaudem em Oswald a economia verbal e a “antropofagia”. Fiel à tendência antropofágica, Haroldo de Campos faz-se tradutor. Norteia-o o princípio de que não compete ao tradutor transpor o texto servilmente de um idioma a outro, mas de recriá-lo depois de o ter digerido. A tradução de Goethe quer-se antropofágica desde o título. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* comparece como

paráfrase de um título de um filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. (SCHÜLER, 2018, p.35)

Haroldo de Campos não nomeia sua prática ou sua teoria tradutória como “antropofágica” (TÁPIA, in: CAMPOS, 2015), mas estabelece uma relação entre a linguagem literária brasileira e a antropofagia oswaldiana:

Quem melhor formulou essa visão da literatura “ex-cêntrica” (ou seja, fora do centro, des-centrada) de um país latino-americano – a literatura brasileira, no caso, que me serve de exemplo – como processo transformacional de tradução criativa e transgressiva foi, segundo penso, Oswald de Andrade (1890-1954), em nosso modernismo dos anos 1920. O “Manifesto Antropofágico” (1928)... outra coisa não é senão a expressão da necessidade do relacionamento dialógico e dialético do nacional com o universal. (CAMPOS, 2015, p. 200)

De fato, não há como negar uma relação cultural ancestral com o paradigma antropofágico. Retomando a leitura modernista da antropofagia, Santoro (2018) coloca que:

Ao contrário da assimilação do outro que ocorre em toda alimentação, o canibalismo, mesmo em seu sentido mais literal, se constitui como um processo cultural de alteração de si a partir de elementos alheios. O índio que come seu inimigo não reduz o outro a si mesmo, não traduz material externo em material interno. Ele incorpora a força do inimigo vencido, modificando a si próprio por meio dela. A vingança do vitorioso não consiste em anular o inimigo, mas em tornar-se mais forte com o seu auxílio. Apenas porque o inimigo permanece intraduzido é que ele pode emprestar-lhe a sua potência. (SANTORO in: CASSIN, 2018 p.10)

Assim, por um lado, também a noção antropofágica em Campos não se encerra na deglutição do diferente, mas se estende à diferenciação em relação ao outro. O estrangeiro é transformado, não domesticado ou apropriado simplesmente: a tradução mantém particularidades do outro em conjunto com particularidades do que é nosso. Esta prática se aproxima, como vimos, da forma do “*entre*”, proposta por Barbara Cassin.

Por outro lado, há a possibilidade do questionamento sobre até onde a cultura em torno da antropofagia é diálogo ou violência: “devorar” o outro é dialogar? Talvez por isso mesmo Campos não tenha nomeado sua ação tradutória como antropofagia. Donald Schüler, por sua vez, coloca-se este questionamento, sem dúvida pertinente, em relação à discutida tradução de Goethe:

Isto ainda é antropofagia ou já é diálogo? Antropofagia e diálogo não são gatos do mesmo saco. O diálogo respeita o outro, estabelece o outro como outro. A antropofagia tritura o outro para assimilá-lo. Hostil é o confronto de antropófagos. No encontro de pessoas que dialogam ninguém corre risco de vida. O diálogo reúne pessoas de várias origens em torno de projetos de interesse comum, na expectativa de que a união de forças pode mais que empresas isoladas. (SCHÜLER,2018, p. 39)

A questão aqui colocada por Schüler é: antropofagia *ou* diálogo. No entanto, como vimos anteriormente, não é uma questão de isto *ou* aquilo. Não se trata do estrangeiro *ou* o nacional, a cultura do outro *ou* a minha; não há sobreposição. Afinal, lembremos o que afirma com clareza Haroldo de Campos: “O ‘Manifesto antropofágico’, (...) outra coisa não é senão a expressão da necessidade do relacionamento dialógico e dialético do nacional com o universal.” (CAMPOS, 2015, p.200)

Para concluir: admitida a intraduzibilidade frente a impossibilidade de se transpor literalmente palavra *e* forma em outra língua – uma vez que por mais próxima que sejam, não há sinonímia correspondente – a tradução haroldiana coloca-se como *transcrição* (*trans*, de acordo com o dicionário Aulete da língua portuguesa, assume o sentido de *através, para além de*). Em suma, Haroldo de Campos não coloca a cultura, o texto ou a palavra traduzida sob risco de vida, mas permite que continue viva, de certa maneira, em uma “criação-através” das línguas e das culturas em um diálogo avesso à hierarquização linguística e cultural; como vimos anteriormente pelas palavras mesmo de Schüler: “Como dá a Goethe dicção brasileira, Haroldo sente-se também no direito de germanizar o português” (SCHÜLER, 2018, p.38). Ou seja, atento a elementos culturais ora de uma cultura, ora de outra, o que pratica Haroldo de Campos não é antropofagia em sua ancestral acepção inteira, tampouco um diálogo desprovido de alguma violência (ou deglutição). É algo próprio, em teoria e prática, um *savoir-faire* situado *entre* denominações, *entre* culturas, *entre* línguas, e *entre* teorias alheias.

REFERÊNCIAS

ALFANDARY, Isabelle. *Pourquoi la « French Theory » n'existe pas*. Palimpsestes Revue de traduction, edição on-line, n° 33/2019, 30 octobre 2019. Consultado em 27 dez. 2020. URL: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/4769>

AULETE, *Dicionário on-line da língua portuguesa*. Edição on-line, consultado em 23 nov. 2020. URL: <https://www.aulete.com.br/trans>

- BENJAMIN, Walter. *A tarefa - renúncia do tradutor* in Clássicos da teoria da tradução, vol.1; org. Werner Heidermann. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001
- CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015
- CASSIN, Barbara et al. *Vocabulaire Européen des Philosophies, Dictionnaire des intraduisibles*, Seuil-Le Robert, 2004
- CASSIN, Barbara. *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*. Paris : Fayard, 2016
- CASSIN, Barbara et al. *Dicionário dos intraduzíveis: Um vocabulário das filosofias*. Volume um: línguas. Trad. e org. Fernando Santoro e Luísa Buarque. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- HUMBOLDT, Wilhelm. *Introdução a Agamêmnon* trad. de Susana Lages in Clássicos da teoria da tradução, vol.1; org. Werner Heidermann. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001
- SCHÜLER, Donaldo. *Donaldo Schüler: entrevista*. Org Dirce Waltrick do Amarante, Marcelo Tápia. Curitiba: Medusa, 2018

As traduções de *O lustre* de Clarice Lispector na Argentina e Espanha

Rosangela Fernandes Eleutério¹
Universidade Federal de Santa Catarina

O título do romance *O Lustre* de Clarice Lispector apresenta um grande desafio aos tradutores de língua espanhola. Afinal, um lustre tem a mesma função da lâmpada, iluminar o ambiente. Porém, um lustre é muito mais que sua função, ele é também um arranjo decorativo, um artefato para casas mais requintadas que oferece sofisticação ao ambiente. Nos textos de Clarice Lispector, um lustre pode ser interpretado como uma metáfora à linguagem, pois nesse aspecto, todo o texto da autora é um arranjo sofisticado. A poética clariceana, a forma como cada frase é construída palavra a palavra, para assim como uma lâmpada, trazer luz a uma ideia, e assim como um lustre, oferecer sofisticação ao texto, a uma reflexão, a uma forma de interpretar o outro e a subjetividade do ser humano.

Esse título para um romance de Clarice Lispector foi criticado por Lúcio Cardoso, amigo e primeiro leitor do romance a pedido da própria autora. Segundo Cardoso (2002, p. 25), o título é simples demais, porém, revela no ato da tradução, que é um termo muito mais complexo do que aparenta no início. Nas palavras de Cardoso em uma carta dirigida à autora, ele diz: “Não li seu livro, mas tive muita vontade disto. Gosto do título *O lustre*, mas não muito. Acho meio mansfieldano e um tanto pobre para pessoa tão rica quanto você” (2002, p. 52).

Essa opinião do escritor é contestada por Lispector:

Me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que sou pobre...; infelizmente quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito (2002, p. 53).

O romance foi traduzido para a língua espanhola em dois países hispânicos: Argentina, pela Editora Corregidor, e Espanha, pela Editora Siruela. *La araña*, tradução

¹ Doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina; Mestra em Estudos da Tradução (2018); Licenciada em Letras - Língua e Literaturas de Língua Espanhola (2015) pela mesma instituição. Bolsista CAPES. E-mail: rosangelaeleuterio@gmail.com.

argentina, aproxima o termo à poesia que o título expressa, embora em um primeiro contato, o leitor vir a interpretar que “araña” refere-se ao animal. Em português, “aranha” é um tipo de lustre, um formato que se pode escolher entre outros, ou seja, um dos modelos de lustres disponíveis. O romance de Lispector não especifica o modelo, pois fala de um lustre qualquer, cabe ao leitor imaginar seu formato. Porém, em espanhol argentino, “araña” é um termo que contempla o conceito do que é lustre em português e o leitor sentirá menor estranhamento na leitura e poderá entender ao ler o título, que se trata de um objeto com maior sofisticação do que uma simples lâmpada.

A tradução espanhola não oferece esse recurso poético no título, pois ao traduzir por *La lámpara*, o sentido de um objeto requintado é apagado. É no início do romance, dentro do texto que a tradutora traduz “o lustre” por “la lámpara de lágrimas”. Essa escolha corresponde ao mesmo conceito linguístico que lustre, e em espanhol parece ainda mais poético. Entretanto se a discussão se atém apenas na tradução do título, estamos perante um conflito tradutório, pois vemos uma impossibilidade, pois a tradutora não poderia (ou poderia?) colocar *lámpara de lágrimas* no título. Isso faria o título do livro traduzido perder a suposta simplicidade que a autora criou no texto em português. O romance é como o lustre, *la araña*, *la lámpara de lágrimas*, pois há todo um rebuscamento nas frases, nas expressões e divagações dos personagens.

Segue o fragmento onde é possível observar a primeira referência ao lustre que a autora faz no romance, e logo, como ficou nas duas traduções, a argentina e espanhola:

“Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha incandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! uma vez a um relance – o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez – enquanto ela corria atravessando a sala – ela era uma casta semente. O lustre. Saía pulando sem olhar para trás”. (LISPECTOR, 1999, p. 15, grifos meus)

“¡Pero la araña! Estaba la araña. La gran araña enrojecía. La mirada inmóvil, inquieta, parecía presentir una vida terrible. Aquella existencia de hielo. ¡Una vez!, una vez en un abrir y cerrar de ojos, la araña se esparcía en crisantemos y alegría. Otra vez -mientras ella corría cruzando la sala -ella era una casta simiente. **La araña.** Salía saltando sin mirar para atrás. (LISPECTOR, Tradução Barros, 2010, p. 39, grifos meus)

“¡Pero la lámpara! Estaba la lámpara. La gran lámpara de lágrimas refulgía. La mirada inmóvil, inquieta, parecía presentir una vida terrible. Aquella existencia de hielo. ¡Una vez!, una vez ante su

mirada la lámpara se esparció en crisantemos y alegría; otra vez - mientras ella corría atravesando el salón - era una casta semilla. **La lámpara de lágrimas**. Salía corriendo sin mirar hacia atrás. (LISPECTOR, Tradução Losada, 2017, p. 13 grifos meus)

Desde uma perspectiva teórica dos estudos da tradução, pode-se afirmar, segundo Paulo Rónai, que o trabalho do tradutor contém muitas armadilhas (2012, p. 41). Isso porque a fé do tradutor na “existência autônoma das palavras e na convicção inconsciente de que a cada palavra de uma língua necessariamente corresponde outra noutra língua qualquer (2012, p. 41). A palavra não é um elemento isolado, ela existe dentro de uma frase, de um contexto e seu sentido “depende de demais elementos que entram na composição desta” (RÓNAI, 2012, p. 42). Portanto, o título “O lustre” de Clarice Lispector, aparentemente simples, pode levar a questionamentos mais complexos a respeito da literatura da autora.

Um leitor já iniciado na leitura de seus livros pode ficar no mínimo curioso pelo título: “lustre”, o que é um “lustre”? Artefato de riqueza, de luxo, de *glamour* em um ambiente. Mas ao começar a leitura verá que o enredo narra a trajetória de uma menina simples, de família que foi perdendo seus recursos financeiros aos poucos, providos com poucas heranças, como a casa em que a protagonista Virgínia cresceu:

O casarão pertencia à avó; seus filhos haviam casado e moravam longe. O filho mais moço trouxera para lá a mulher e em Granja Quieta haviam nascido Esmeralda, Daniel e Virgínia. Aos poucos os móveis desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos se esvaziavam pálidos. (LISPECTOR, 1999, p. 14)

Lustre, aranha, lâmpada, tanto em português quanto em espanhol, são palavras polissêmicas e “correspondem a diversos equivalentes segundo o contexto” (RÓNAI, 2012, p. 44). O tradutor, por buscar as palavras mais parecidas tende a utilizar as mais simples quando poderia arriscar aquelas correspondentes mais complexas, que carregam em si mais sentido poético. A suposta simplicidade do título se desmente quando lemos a primeira menção que a personagem faz ao artefato: “Aquela existência de gelo” (LISPECTOR, 1999, p. 15). O lustre não é um simples objeto, ele está presente em uma sala sem móveis, num casarão quase vazio, herança de uma avó. E sobretudo, para a personagem ele causa um forte impacto, algo realmente marcante em sua infância e centro do qual gira as suas memórias de infância.

Portanto, tanto o título em língua portuguesa quanto as traduções devem ser cuidadosamente considerados dentro de todo o contexto do romance clariceano. Considerando que as tradutoras, tanto da Argentina quanto da Espanha, são pesquisadoras com ampla bibliografia sobre crítica às obras de Clarice Lispector e também da literatura brasileira, pode-se inferir que a tradução “la lámpara”, embora demais simplificada, oferece o primeiro estranhamento, o mesmo que causa ao leitor de língua portuguesa ao se deparar com “o lustre”. Uma palavra, um objeto, algo inanimado, mas que no decorrer da narrativa se desdobra em um objeto que causa muita influência no desenvolvimento psicológico de uma menina que, da casa onde cresceu, o lustre é sua principal lembrança.

A tradução entre língua portuguesa e espanhola, nos lembra Rónai (2012), há vários perigos sobre “excessiva proximidade das duas línguas, não raro ilude o tradutor a respeito da possível facilidade da sua tarefa” (2012, p. 47). Porém, essa pode ser uma percepção errônea, pois, como nos recorda Blanchot (2003, p. 85), a palavra é plural, não termina, não existe sozinha. A palavra existe dentro de um contexto, de uma frase, de uma ideia. Portanto, o “lustre”, dentro do romance clariceano, adquire proporções amplas quando relacionada ao aspecto filosófico da história. Como um lustre, ou *araña*, as divagações da protagonista possuem várias vertentes, direções divergentes, sentimentos ambíguos. A imagem poética que a narração traz assemelha-se ao corpo de uma aranha, os rebusques de um lustre e a melancolia que a tradução “lámpara de lágrimas” pode remeter o leitor.

Ambas as traduções para língua espanhola, os termos têm sentidos ambíguos, enquanto em língua portuguesa, essa ambiguidade está no sentido que o objeto expressa. Como é possível notar, o lustre está no centro das memórias da protagonista e é um personagem significativo no romance. Na história, o lustre é como uma raiz que sustenta as angústias da personagem Virgínia. Ele está no centro de suas emoções quando a protagonista, já adulta, retorna a casa paterna e se depara com aquele lustre antigo. Portanto, a tradução do título é algo a ser repensado e discutido, pois sua complexidade não se limita a termos gramaticais, mas sim ao discurso poético da autora.

Sobre essas traduções existentes para o espanhol, podemos pensar que “a conclamada “fidelidade” das traduções não é um critério que leva à única tradução aceitável [...]. A fidelidade é, antes, acreditar que a tradução é sempre possível se o texto fonte for interpretado com apaixonada cumplicidade” (ECO, 2007, p. 426). De

acordo com Eco (2007), é preciso compreender o sentido do texto para fazer uma escola tradutória mais justa. E o sentido do romance *O lustre* está intimamente relacionado às memórias da infância de uma mulher, que já adulta, está imersa na escuridão de suas emoções conturbadas e oprimidas por seu irmão Daniel. Por sua dependência emocional e inadequação ao tentar estabelecer um vínculo afetivo com outros homens.

O lustre da casa de Virgínia, como uma aranha, tem várias patas, ou seja, várias vertentes que se espalham e se encontram para tecer uma “teia” de lembranças minuciosas, de como foi amar profundamente o irmão, que com seu egoísmo, a sufocava como um inseto é sufocado na teia de uma aranha. O lustre, como uma lâmpada, ilumina a escuridão de uma mulher que se sente apagada, sem capacidade de brilhar sozinha e que busca aliar-se ao irmão, que já na infância, apagava todas as suas iniciativas de agir e pensar condenando suas mínimas palavras e ações, lançando à irmã sua arrogante superioridade de homem. A “lâmpara de lágrimas” contém as próprias lágrimas de Virgínia nunca vertidas, apenas contempladas em um objeto pendurado no centro da sala de sua casa.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. *The Infinite Conversation*. Minneapolis: University of Minnesota, 2003. Tradução de Susan Hanson.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. São Paulo: Editora Record, 2007. Tradução de Eliana Aguiar.
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- _____. *La araña*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2010. Tradução de Haydeé M. Joffré Barroso.
- LISPECTOR, Clarice. *La lámpara*. Madrid: Ediciones Siruela, 2017. Tradução de Elena Losada Soler.
- RONÁI, Paulo. *Escola de Tradutores*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

Uma breve análise sobre a tradução do título de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, para a língua francesa

A brief analysis of the translation of the title of O Quinze, by Rachel de Queiroz, into French

Maria Carolina de Brito Alves¹
Universidade Federal de Santa Catarina

1. Sobre os títulos e sua tradução

Ao nos depararmos com uma obra, ou ao passarmos em frente a uma vitrine de livraria, em que são colocados intencionalmente volumes, que devem atrair a atenção de seu leitor em potencial, certamente a primeira informação que se nos apresenta é a capa de um livro que nos ajuda a identificar a criação e a descobrir detalhes sobre ela. Ela pode chamar atenção positiva ou negativamente a depender dos interesses de quem a visualiza. As ilustrações que compõem a capa, ou a ausência delas, por certo, causam algum impacto do ponto de vista visual, mas seguramente elas se complementam através daquilo que, nas palavras de Tschichold (2007, p. 197), é “um instrumento de comercialização: o título”. Segundo Rónai (2012, p. 122), o “título é uma unidade completa em si, e tem de transmitir uma mensagem e um impacto, no conjunto de suas poucas palavras”.

O título nasce, portanto, com a importante tarefa de transmitir, através de sua declaração, algo que deva causar efeito, interesse, provocar curiosidade, e/ou estabelecer algum tipo de relação com quem o visualiza e com o texto que representa. Ele pode conter pistas que revelam o produto da obra, funcionando assim como um rótulo. Muitos são os interesses que entram em sua composição. Eles podem ser determinados pelo próprio autor, pela editora, pela repercussão do texto junto ao público. Aliás, não se pode esquecer que o autor, ao decidir sobre o título de sua obra, “não está só (supondo-se que o estivesse até então), tem o compromisso com seu editor e às vezes com a lei” (GENETTE, 2009, p. 66).

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina e professora da Casa de Cultura Francesa da Universidade Federal do Ceará. E-mail: alves_carolina@hotmail.com

Ao pensar sobre as traduções dos títulos, não devemos deixar de lado que, além dos mesmos interesses que são essenciais para a constituição de um título em sua língua de partida, outros fatores entram em cena e participam do processo de sua recriação na língua alvo, tais como as barreiras linguísticas, culturais e sociais. Não podemos negar que os fatores determinantes para a tradução de um título podem ser influenciados pelas limitações linguísticas, mas também pela cultura de chegada, pois, como diz Pym (2017, p. 272), “sempre que houver cruzamento de fronteiras, pode haver tradução cultural”. Ou seja, o processo para se traduzir um título envolve também a observância das características culturais e sociais do público-alvo.

Sendo assim, o título deve caber não apenas nas normas linguísticas do idioma para o qual se pretende traduzir, mas também deve atender a recepção do novo grupo social e este, evidentemente, será levado em conta, para que a decisão do tradutor, e tudo o que nela couber, seja interessante para a cultura de chegada. Isso nos faz lembrar dos muitos e importantes detalhes que são observados ao se traduzir pois “a tradução é o mundo das minúcias” (RÓNAI, 2012, p. 86). Além do mais, cabe ainda ressaltar o que Genette (2009, p. 66) lembra muito sabiamente: “o principal agente de mudança do título talvez não seja nem o autor, nem mesmo o editor, mas o público, e mais precisamente o público póstumo, ainda e muito bem denominado, a posteridade”. Esse fator pode ser emprestado para a reflexão da tradução de um título, pois é ao público e, possivelmente, para as gerações seguintes, que ele vai ser dirigido.

Ainda segundo Genette (2009, p. 72), o “título é dirigido para muito mais gente que, por um meio ou por outro, o recebe e transmite e, desse modo, participa de sua circulação. Isso porque, se o texto é um objeto de leitura, o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação – ou, se se preferir, um tema de conversação”. Genette (2009, p. 73) diz ainda que o título tem três importantes funções, que podem ou não aparecer em sua constituição: 1) identificar a obra (designação); 2) indicar seu conteúdo; 3) valorizá-lo para seduzir o público. Tais funções serão mais à frente exploradas.

A identificação da obra, dada pelo título, bem como seu caráter de indicação de conteúdo e sua valorização, se reflete nos mais variados lugares de apresentação, quando de sua aparição nas impressões. Genette diz que

O título comporta quatro locais obrigatórios e sofrivelmente redundantes: a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a página de anterrosto, em que, em princípio, ele aparece sozinho numa forma

às vezes abreviada. Mas é lembrado ainda, quase sempre, na quarta capa e/ou como título corrente, isto é, no alto das páginas, lugar que compartilha por vezes com os títulos dos capítulos, sendo habitual então reservar-lhe o alto da página esquerda. Quando a capa é coberta por uma sobrecapa, encontra-se nela necessariamente repetido, ou para dizer melhor, anunciado. (GENETTE, 2009, p. 63)

O fato é que o título de uma obra, quer seja o do texto de partida ou a tradução, é constituinte importante para a circulação de um livro e, como acabamos de ver, sua presença visual é marcante. Ao traduzi-lo, muitas são as decisões a serem tomadas, e para que elas sejam resolvidas, vários são os fatores a se analisar: o público, os interesses editoriais, as características linguísticas, os aspectos culturais, etc. Vale lembrar que a tradução trata de uma “atividade seletiva e reflexiva” (RÓNAI, 2012, p. 22), e que não é sempre que um título é totalmente modificado, se comparado ao título do texto fonte, pois, como dito, esse trânsito depende de critérios e escolhas.

Vamos ver adiante que os títulos em francês do romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, foram enriquecidos com outras informações inerentes ao texto, e mostram também uma mudança de referenciação em relação ao título de partida, ou seja, deixou-se de se ressaltar um dado histórico para colocar um acento tônico sobre o problema apresentado na narrativa. É curiosa a maneira explicativa de como os títulos de *O Quinze* se apresentaram ao público francófono, o que comprova a negociação existente na tarefa do traduzir. Nesta acepção, Toledo (2013, p. 59) diz que “tradutores e seus produtos deixam de ser bandidos ou mocinhos, ruins ou bons, na circulação dos textos alheios para serem pensados como negociantes da inteligibilidade de diferentes culturas”.

2. *O Quinze* e seus títulos traduzidos para o francês

Para Schnaiderman (2011, p. 50), “uma das grandes dificuldades para o tradutor consiste em que se passa algo que foi escrito numa língua, ligado às características de uma cultura, para outra língua de características bem diferentes”. Em se tratando de tradução, ao atravessarmos a fronteira existente entre as línguas, iremos nos deparar ora com equivalências ora com impedimentos, o que é comum quando se trata de culturas. Logo, uma tradução, por envolver culturas diferentes, “vai além da ênfase nas traduções como textos (escritos ou falados) restritos. Sua preocupação é com os processos culturais gerais em vez de produtos linguísticos fechados” (PYM, 2017, p. 276).

Ao lermos o título do texto de partida, *O Quinze* (1930), defrontamo-nos com um momento social relevante: a seca de 1915. Logo, o título nos transporta para esse ano, época historicamente difícil para o sertão do Ceará, marcado por mortes, sofrimentos, partidas e ainda hoje lembrada por seus habitantes. É um fato histórico passado de geração em geração. No entanto, apesar de marcante na história do Cearenses, o ocorrido em 1915 talvez não seja conhecido de todos os Brasileiros, quicá dos estrangeiros.

Em suma, o romance de Rachel de Queiroz, que deu início à segunda fase do Modernismo brasileiro, é uma ficção inspirada em um momento histórico, que remonta a uma época de dificuldades para o povo do sertão do Ceará. Esse tempo ficou tão marcado na história dos que lá vivem que até os dias atuais, a data de 1915, ou simplesmente, a seca do 15, virou uma espécie de adjetivo, caracterizando aquilo ou aquele que sofre com a estiagem e com a fome, e servindo de parâmetro para comparar os demais períodos de seca.

Percorriam as chapadas catando mucunã, pau-de-mocó, xique-xique e maniçoba para fazer a mistura. Iam deixando pela beira das estradas irmão, pai e filho que não conseguissem resistir à fraqueza. Mãe doava menino para que não morresse de fome. O sofrimento era tanto que saiu de 1915 para ressignificar o sertão. E aquela seca, que sertanejo só chama d'O Quinze, deixou de ser fenômeno para virar adjetivo de comparação a todas as outras que vieram desde então. (JUCA, 2015)

Nas traduções do título *O Quinze* para a língua francesa, houve duas versões que evocaram de maneira diferente, em seus títulos, o assunto. Na primeira, resgatou-se a informação temporal quando se tem o termo *année* [ano], o que lembra em parte o título de partida. Na segunda tradução, o foco não foi colocado no fator tempo, mas no espaço da narrativa, pois a tradutora optou por usar o termo *terre* [terra]. Eis os resultados nas traduções do título para a língua francesa: *L'année de grande sécheresse* [O ano da grande seca], tradução de 1986 feita por Didier Voïta e Jane Lessa, e *La terre de la grande soif* [A terra da grande sede], feita por Paula Anacaona e publicada em 2014.

Percebe-se imediatamente, que nenhum dos tradutores manteve o mesmo título de partida na língua francesa. O que vemos, portanto, é que as traduções em francês trazem versões que exploram a problemática da seca tratada na narrativa o que, de partida, poderia ser mais atraente, sedutor às expectativas do público francófono. Curiosamente, o título em espanhol da obra de Raquel de Queiroz resultou em *Tierra de silencio* [Terra do silêncio], tradução de Basilio Losada Castro (1995). Aqui, o foco de

atração é colocado supostamente sobre as consequência da seca, como a morte, por exemplo, não apenas dos flagelados acometidos pela fome, como também da própria natureza, castigada pela estiagem:

E foram andando à toa, devagarinho, costeando a margem da caatinga. Às vezes, o menino parava, curvava-se, espiando debaixo dos paus, procurando ouvir a carreira de algum tejuacu que parecia ter passado perto deles. Mas o silêncio fino do ar era o mesmo. E a morna correnteza que ventava passava silenciosa como um sopro de morte; na terra desolada não havia sequer uma folha seca; e as árvores negras e agressivas eram como arestas de pedra, enristadas contra o céu. (QUEIROZ, 2016, p. 69)

Em entrevista feita com Anacaona, ela nos relatou que sua tradução na França, em 2014, teve muito boa repercussão, uma vez que levou o leitor a conhecer características de um Brasil distante dos grandes centros, de uma realidade marginal, diferente daquelas que se têm nas cidades mais conhecidas pelos estrangeiros, como Rio de Janeiro e São Paulo. Ela também explica o porquê de não ter mantido a data como título para a sua tradução. Em linhas gerais, se ela o preservasse, ela correria o risco de atrair o público a um outro contexto social daquela época, no caso do público da França, à Primeira Guerra Mundial, isso segundo a sua compreensão como tradutora e como editora. Logo, eles tiveram acesso, com sua leitura, ao que acontecia no mesmo período, só que numa realidade mais distante. Curiosamente, a mesma preocupação de Anacaona em não reproduzir a data em seu título não foi observada na tradução para a língua alemã, *Das Jahr 15* [O ano 15], feita por Ingrid Schwamborn (1978, 1994).

Ao analisarmos as funções que identificam um título citadas por Genette (2009), que são a identificação da obra, a indicação do conteúdo, e sua valorização, vemos que nas traduções analisadas a função que mais se ressalta é a segunda, ou seja, a que indica seu conteúdo, não sendo o ano histórico o ponto de referência principal, mas sim o ocorrido naquele momento, ou seja, a *grande sécheresse* [grande seca] ou a *grande soif* [grande sede] causada pela forte estiagem. Nesses resultados ainda se encontram, de acordo com Genette (2009), a terceira função do título, que é a de seduzir o público, pois os tradutores ainda optaram pelo uso do adjetivo *grand(e)*, intensificando assim o problema tratado na narrativa, captando a atenção do público para a problemática.

Ainda usando as palavras de Genette (2009) e partindo de seu pressuposto, o de que o título é um tema de conversação, entendo que a maneira como foram transmitidas as traduções do título nos faz um convite para se conhecer uma época (*l'année*, primeira tradução) e uma região (*la terre*, segunda tradução), estabelecendo assim um diálogo

entre o leitor e a obra. Inclusive, a tradução feita em 2014, traz em si uma grande suporte paratextual que contribui para a inserção do leitor nessa realidade, sinalizada pelo título traduzido. Trata-se de pequenos textos que descrevem a história, a geografia, a vegetação, a cultura, além de uma pequena biografia dos períodos de seca que houve na região. É apresentado ao leitor estrangeiro todos esses fatos relevantes e importantes para a compreensão da obra e logo o diálogo se instala com a clara intenção de preparar o leitor para o seu conteúdo. Além desses, ainda existe uma página *Web* (indicada no paratexto) que traz mais notas explicativas e imagens que servem de apoio à leitura. Já na primeira tradução, a de 1986, há poucos elementos paratextuais que contribuem com informações extras ao texto, se comparada à segunda.

Por fim, resalto ainda que o título dado por Rachel de Queiroz é mantido nas traduções junto ao peritexto editorial. Para Rónai (2012, p. 131), o título “faz parte da obra e, por isso, salvo contraindicação especial, é melhor conservá-lo quando possível. Mas quando, por um motivo ou por outro, for alterado, convém que o título original seja lembrado no cartaz ou, em se tratando de livro, no verso de seu frontispício”.

3. Considerações finais

Buscando entender o que é tradução e parafraseando Umberto Eco (2003), seria muito simples dizer que traduzir é a prática de se dizer a mesma coisa numa outra língua. Mas como diz Eco: o que significa então “dizer a mesma coisa”, se sabemos que o traduzir envolve processos e procedimentos pelos quais nenhuma tradução passa ileso? Logo o “dizer a mesma coisa” é muito mais complexo do que pode parecer, e se aproxima mais ao “quase” a mesma coisa, pois tudo passará por um processo de negociação entre a língua de partida e a de chegada e pelos agentes nelas envolvidos.

Num primeiro momento, o título da obra de Raquel de Queiroz, aparentemente não impõe nenhuma dificuldade para sua tradução. Se fizermos um pequeno exercício, poderíamos ter: *L'année 15* [O ano 15], copiando o título da versão em alemão, *En 1915* [Em 1915], ou apenas *1915*, por exemplo, opções essas que são as mais aproximadas à identificação do título de partida, isso se levarmos em conta a informação ali contida, pois as limitações impostas pela língua impediria uma tradução *mot à mot*, ou seja, literal.

No entanto, os resultados foram diferentes. Como vimos, eles levaram o leitor francófono a se antecipar à problemática da narrativa, já desde os títulos, sendo eles

atraídos para algo que foi mais valorizado pelos tradutores e pelos agentes que participam da decisão. A ênfase foi colocada, então, em seu conteúdo - a grande seca, a grande sede - pois percebe-se que é o que poderia ser mais sedutor para a cultura de chegada e, conseqüentemente, para a sua circulação e transmissão. Não há nada de errado em se evocar o conteúdo da obra em seu título, pois como vimos, o título, sendo um objeto de divulgação, deve se apresentar de maneira a melhor captar a atenção de seu público.

Por fim, o que a discussão dessa breve análise traz é a certeza de que traduzir, seja um título ou uma obra completa, é realmente uma atividade de muitas minúcias, além de ser uma “forma privilegiada de leitura crítica” (TÁPIA, 2019, p. 17), o que exige reflexão de quem o faz. Nela, texto, público, língua de partida e de chegada interagem entre si e determinam os rumos da tradução.

REFERÊNCIAS

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

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Atelier Editorial, 2009.

JUCÁ, Beatriz. Memórias de cem anos. *Diário do Nordeste*, Região, Fortaleza, 11 fev. 2015. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/memorias-de-cem-anos-1.1217405>. Acesso em: 09 nov. 2020.

PYM, Antony. *Explorando teorias da tradução*. 1. ed. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017

QUEIROZ, Rachel. *O Quinze*. 104. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

_____. *L'année de la grande sécheresse*. Tradução Didier Voïta e Jane Lessa. Paris: Stock, 1986.

_____. *La terre de la grande soif*. Tradução Paula Anacaona. Paris: Editions Anacaona, 2014.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, Ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TÁPIA, Marcelo e Thelma Médici Nóbrega (orgs). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva; 2013.

TOLEDO, Maria Rita de Almeida. Traduções culturais do livro como pensamos, da coleção atualidades pedagógicas (1933-1981). *História da Educação*, Porto Alegre, v. 17, n. 39, p. 57-78, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4157276>. Acesso em: 20 out. 2020.

TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro. Ensaio sobre tipografia e estética do livro*. Trad. José Laurênio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

Mímese, Ícaro e Mr. Hyde em uma leitura da narrativa do filme *The Judge*

Mimesis, Icarus and Mr. Hyde in a reading of the narrative of the film *The Judge*

João Pedro Garcia Diniz Spinelli¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Comecei a ideia de escrever este texto estimulado por uma recepção positiva do filme *The Judge* (2014). Boa impressão me causaram a carga de sentimento e drama, encabeçada pela atuação impecável de Robert Downey Jr, Robert Duvall e os demais atores, bem como uma direção (baseado em minha percepção limitada dessa linguagem), que conduz com um ritmo firme os acontecimentos. Quando me propus a começar a interpretar as camadas de sentido do filme, me chamaram atenção algumas questões relativas à estrutura da narrativa. Desenvolvo aqui dentre elas como o filme retrata o conflito moral do ser humano (Dr. Jekyll e Mr. Hyde), a construção do conflito entre pai e filho, relacionada com o mito grego de Dédalo e Ícaro, e como esse conflito acontece sobre o “palco” de um julgamento criminal, como uma instância de narrativa dentro da narrativa.

Em uma primeira impressão, portanto, o filme me pareceu ótimo. Em uma leitura mais profunda do filme vieram à tona mais problemas do que suas qualidades. Com isso, observo que vivemos em uma sociedade em que a maioria não faz o importante exercício intelectual de buscar os fatos sob a superfície. A eleição de candidatos simpatizantes do o fascismo é um alarmante sintoma dessa sociedade de primeiras impressões, onde o discurso inflamado causa mais impacto do que a qualidade mensurável das propostas de governo. Por conta disso me sinto, mais ainda na obrigação de escrever sobre esse filme, por ser uma produção norte-americana massificada. Tenho a esperança com isso de que outros espectadores do filme que tiveram uma boa impressão e mais nada, possam compartilhar de minhas reflexões e obter da sua visão do filme um senso mais crítico.

O filme do diretor David Dobkin retrata o personagem Hank Palmer, um advogado de Chicago que é obrigado a retornar à sua cidade natal após a morte de sua mãe. Hank está passando por um divórcio e tem uma filha que aparenta ter de oito a dez

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

anos de idade. Quando Hank chega em Carlinville, revela-se uma relação complicada com seu pai, o juiz Joseph Palmer. Seu pai se envolve em um crime, um atropelamento, e Hank acaba tendo que exercer sua profissão para inocentar seu pai, enquanto os conflitos psicológicos entre os dois se desenrolam paralelos à investigação do crime e o julgamento de Joseph. Hank possui dois outros irmãos, e reencontra na cidade Samantha Powell, uma ex-namorada da época do colegial. Não convém neste ensaio detalhar todos os aspectos da trama do filme, porém somente quis dar um breve panorama. Para a melhor leitura e compreensão do texto sugiro que o leitor assista ao filme.

Na narrativa do filme o conflito entre pai e filho possui duas camadas. Uma em que os dois discutem no mundo “real”, enquanto outra em que os dois trabalham seus conflitos no interior do tribunal. O diálogo decisivo no qual o conflito entre pai e filho é finalmente exposto ocorre enquanto Joseph depõe e Hank o interroga. Pareceu-me então que o tribunal funciona ali mais do que narrativo; e sim como uma narrativa dentro da narrativa. Olhando mais a fundo, creio que isso só é possível pela natureza do julgamento criminal, enquanto ferramenta mimética, contendo em comum com o teatro muitos aspectos. Faço uso do conceito de mimese é a partir daí que se começou a compreender a arte como uma representação da realidade (POTOLSKY, 2006, p.2).

O julgamento tem muito em comum com a produção teatral. A arquitetura do tribunal se assemelha a uma casa de espetáculos. Muitos atributos do julgamento tem qualidades teatrais. O diálogo estilizado e ritualístico (“com a permissão do tribunal”, “Meritíssimo, se me permite”) o fato de advogados servirem como intermediários entre o juiz e os (geralmente silenciosos) réus; o público se levantando quando o juiz com sua indumentária entra e sai; o movimento criado pelo júri obedientemente entrando e saindo do tribunal sob o comando do juiz. (PNINA, 2004, p.392)

Dentro desse ponto de vista poderíamos extrapolar o ritual do julgamento como uma ferramenta mimética para se aproximar do universal, nesse caso, da justiça. No caso do filme, essa representação possui outra camada, que é a presença de um conflito entre pai e filho desenrolando-se dentro dessa outra narrativa, e encontrando nela um lugar para a verdade. O único modo de Joseph confessar os erros que cometera com seu filho seria através de sua representação, sob juramento, como alguém que naquele momento não poderia mentir. E a forma como Hank extrai de Joseph a verdade é através de seu desejo enquanto advogado de inocentar o pai. Paradoxalmente, a camada de representação entre pai e filho, os seus papéis no julgamento, ao invés de criarem

uma barreira, aproxima-os ainda mais do que no dia a dia, quando estariam despidos de suas funções miméticas.

A mímese no teatro difere de outras artes, já que ele possui uma característica performática, que provém da separação entre os atores e o público (SCHECHNER, 2003, p.197 apud POTOLSKY, 2006, p.74). Essa separação acontece aqui, já que esse julgamento criminal é *fictício*, mantendo assim a distância com o público que assiste ao filme. Observando esse julgamento, e o desenrolar do conflito entre pai e filho através de seu poder performático, podemos ter uma noção mais clara de sua natureza mimética, e desconstruir através disso a mímese não somente como imitação da realidade (como o conceito inaugurado por Platão [POTOLSKY, 2006, p.15]), mas a própria vida social como contendo em si a mímese. Em suma, a narrativa dentro da narrativa facilita a visualização da mímese ocorrendo no mundo “real”.

O objeto artístico representado no julgamento é o conflito entre pai e filho. Joseph culpa Hank pelo acidente de carro, que ele, embriagado ou drogado teria causado e que deixou seu irmão mais velho com o braço lesionado e incapaz de dar sequência a uma carreira promissora como jogador de baseball. Através desse rechaço do pai, Hank busca, em sua carreira bem sucedida, após cursar uma universidade importante, passar como primeiro em sua classe, e se redimir pelo erro que cometeu, sem procurar a redenção junto ao pai, mas buscando obtendo redenção de um modo diferente: seu sucesso como profissional. O fato de ser um sucesso na área legal não seria um acidente, afinal, é a mesma área do pai. No entanto, enquanto o pai parece visualizar na lei algo universal e moralmente correto, Hank busca na lei um objetivo egoísta, que se torna evidente em sua caracterização no início do filme, como um advogado que trabalha para clientes culpados e ricos. Também é importante assinalar que o pai, de fato, matou um dos réus que inocentou, porém, embriagado pelos remédios de seu tratamento contra o câncer. Ao final da vida, comete o mesmo erro que o filho: embriagado, causa um acidente de carro.

Creio que possamos associar essa relação entre pai e filho com o mito grego de Dédalo e seu filho Ícaro. Dédalo e Ícaro são presos em uma torre pelo rei Minos. Dédalo é um mestre na escultura e esculpe asas para que ele e Ícaro possam escapar da prisão. Ícaro, com as asas do pai, voa até o sol, onde as asas derretem e ele cai para sua morte no mar. Esse vôo de Ícaro é um vôo de liberdade: um vôo para longe do pai. As asas feitas por Dédalo não são de carne, são de cera, logo se derretem no sol; não pertencem ao corpo de Ícaro. Em um único movimento ele nega a necessidade de seguir o pai e se

esquece da fragilidade das asas com as quais voa. O Ícaro de nossa história também tenta voar para longe do pai com as asas que ele lhe deu: uma refinada habilidade no mesmo campo de seu pai, a lei. Diferente da história de Ícaro no entanto, nosso personagem volta antes que suas asas derretam no sol, para salvar o pai da prisão com aquelas asas de cera que lhe foram construídas. A habilidade como advogado de Hank são suas asas de cera, ou seja, não são o que o torna filho de seu pai, enquanto despido de subterfúgio. Hank nunca se despe de sua personalidade, nunca se desnuda diante do pai, nunca deixa cair suas asas. As suas asas de cera os fazem voar para longe do perigo sem que o sol nunca lhe ensine a lição de sua artificialidade. Na resolução final ao conflito de pai e filho, o pai diz que Hank é o melhor advogado que ele já viu, contrariando sua resposta anterior, que apontava para um advogado perdedor porém justo. Joseph reconhece seu filho nas asas de cera. Essa reconciliação acontece entre o pai, agora destituído de sua preocupação moral, e o filho em seu papel como advogado, enquanto nenhuma palavra ou gesto de afeto é trocado entre o pai e o filho enquanto pessoas (despidos da função profissional). Aqui cabe questionar se realmente a mimese do julgamento os aproximou, ou somente colocou seu conflito emocional num campo mais frio e técnico. Como veremos mais à frente, esse deslocamento para o campo da frieza técnica e da habilidade pode ser lido como uma manobra ideológica no filme.

A história de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson, é uma dessas obras literárias que nos permite com facilidade construir pontes através dela e relacioná-la com eventos reais e fictícios. A separação física de Dr. Jekyll do deformado Mr. Hyde, obtida através de uma poção, e o fascínio de Jekyll que o leva a buscar essa transformação repetidamente pela libertação moral a que leva (STEVENSON, 2002, p.56) provoca uma reflexão a respeito do conflito moral com nosso lado violento e egoísta. No nosso caso, a possibilidade de separação entre ambos os lados administrada por Jekyll não existe, porém os resultados inerentes ao conflito fazem parte de nosso dia a dia, dando ao nosso comportamento um caráter imprevisível, e às nossas vontades, contradições. Na história do filme *The Judge* existem características dos personagens que justificariam trazer esse conflito à tona, que, no entanto, não vem. Na história de Stevenson, Hyde toma conta de Jekyll lentamente, tornando impossível reverter a transformação, o que o leva ao suicídio. O conto, com sua moralidade vitoriana, torna mais fácil a assimilação dessa possibilidade de separação entre Jekyll e Hyde e justifica o final em que Hyde, junto com Jekyll, entrega-se à morte. Pelo seu crime de assassinato, Jekyll e Hyde sofrem a pena capital, restaurando assim o equilíbrio moral.

O conflito entre ambas as partes é acentuado através da narrativa, e o final desastroso. Há nisso tanto o conflito moral e sua presença quanto a punição pela maldade cometida. Essa segunda parte, da punição, é própria da moralidade da época em que o conto foi escrito e não cabe questionar se é conveniente, nem se essa mesma mentalidade deveria constar no filme. Interessante salientar no entanto que Ícaro igualmente não é poupado de sua transgressão e sofre a mesma pena capital. Não obstante, a moralidade é antes da medida do certo e do errado, cujos limites são difíceis (ou ontologicamente impossíveis) de determinar, a causa na consciência humana de um conflito imorredouro. Um conflito cujas consequências não são suficientemente exploradas nos personagens do filme. Joseph Palmer assassina um homem a sangue frio e não sofre com o remorso. O egoísmo e materialismo de Hank não lhe impede de ser um pai atencioso, um homem de família que abandona o trabalho para ficar em Carlinville até o final do julgamento e ajudar seu pai e seus irmãos, comportamento que não condiz com as acusações da ex-mulher de não saber nada sobre sua filha, nem com o fato de ter ficado longe da família durante décadas. Assim, sua preciosa carreira faz somente uma ponta na trama. Samantha Powell mantém uma mentira com sua filha sobre quem seria seu pai. Essa falsidade não perturba seu comportamento, nem sua relação com a filha, nem sua relação romântica com Hank. Hank esconde de Samantha o envolvimento sexual que teve com a filha dela (que poderia ser filha de Hank, mas acaba-se revelando que é sua sobrinha); o episódio vira apenas um alívio cômico no filme. Com essa ausência de conflito moral, a história perde ao evitar a potencial desintegração dos personagens, especialmente de Hank, sempre confiante. Até mesmo depois do julgamento com o pai, o filme retorna sugestivamente para uma cena no mesmo cenário de Hank com o advogado de acusação no banheiro. Sua atitude moral é a mesma: Hyde não lhe tira o sono e os eventos não lhe fazem rever suas atitudes.

A forma como o filme trata dos perigos e suas consequências causa uma possível colocação sobre o seu gênero. O pai é preso, porém na cena seguinte já foi libertado, um pouco mais velho e desgastado pela doença. Ele receia tanto perder sua honra, mas a bandeira a meio-mastro em seu funeral indica que seus medos não se realizaram. Sua morte acontece em silêncio, sem aparente sofrimento. O diálogo entre Hank e sua filha sobre o final do casamento de seus pais se realiza com bom-humor, sem dor e incompreensão. Joseph e Hank saem do porão no meio de uma tempestade e nada lhes acontece. O perigo do álcool para o pai não lhe resulta em nada quando, um dia, ele resolve voltar a beber. A suavidade dessas ameaças parece sugestiva da posição de

Dobkin, como diretor, usualmente, de filmes de comédia. De fato, uma distinção entre uma tragédia e uma comédia é que a reação a “incongruências”, ou seja, aquilo que acontece que não é o que se quer, na comédia, ao contrário da tragédia, é de despreocupação (MORREALL, 1999, p.11). Não estou sugerindo que se classifique como comédia o filme de Dobkin, até porque não há como equiparar tragédia e comédia no sentido clássico, com ambas denominações, enquanto gêneros cinematográficos. Pode-se dizer que essa leveza na consequência das ameaças suscitadas na narrativa dá um calor de comédia a esse drama. Talvez tenha sido isso, em parte, que tornou minha experiência de assistir ao filme mais agradável. Seu trunfo está nessa mescla de gêneros: um drama que é leve a ponto de beirar uma comédia, entremeado por uma trama de julgamento e investigação criminal.

A vitória da habilidade sobre a afetividade no filme condiz com um discurso de dominação colonial, um discurso que caracteriza a manutenção de uma “hegemonia filmica” (SHIN & NAMKUNG, 2008, p.121). Enquanto a priori, *The Judge* é um filme de entretenimento:

Muitos filmes de Hollywood tem seu formato externo embalado em prazer e entretenimento. No entanto, essas características externas podem esconder as bases internas de uma ideologia dominante. Hollywood habilita o encorajamento de uma “ideologia de consenso” através deste mecanismo e estabiliza sua hegemonia. (Shin & Namkung, 2008, p.124)

Os resultados dessa ideologia dominante são a ênfase na habilidade técnica, como a força da potência norte-americana, e sua caminhada ao “progresso”; justificando o avanço financeiro, econômico, bélico, civilizatório. Nele, o personagem civilizado, superior, da cidade grande (Hank), se embrenha na retrógrada cidadezinha, onde os demais personagens perderam suas oportunidades de sucesso (Glen, o gorducho irmão ex-atleta), endureceram-se em suas profissões sem importância, apegados a seus preceitos morais descartáveis (Joseph), ou ainda moram na cidade mas justificam essa escolha por estarem ganhando muito dinheiro (Samantha). Ao final de todos os embates protagonizados por essa força civilizadora, Hank afirma “eu sou daqui” (2:13:06). Nesse discurso, o colonizador vem não somente para demonstrar seu modo de viver, mas o modo “correto” de se viver (ver SAID, 1995). Justamente em sua identificação com os “nativos”, Hank somente é um deles enquanto manobra de dominação. Não há uma real reconciliação, somente uma colonização deles por Hank, que se mantém superior. Na fala final do pai (em que reconhece a superioridade da habilidade do filho),

e ao abrir mão do orgulho com sua reputação como juiz dessa pequena cidade, o colonizador vence. A metáfora da dominação colonial acontece tanto entre Hank e os demais personagens quanto com os Estados Unidos e o restante do mundo, quando lida nas entrelinhas ideológicas em que valores têm uma significação que não é acidental, mas coincidente com o discurso hegemônico.

O filme norte-americano *The Judge*, (presente no catálogo da Netflix) revela ótimas atuações de seus atores principais. É um filme de fácil identificação e até mesmo suscita emoções construtivas, relacionadas aos laços familiares, ao convívio familiar, e a uma possibilidade fortuita de reconciliação entre pai e filho. A situação mimética produzida pelo desenvolvimento do conflito paterno através do ritual legal do julgamento criminal é um movimento artístico interessante que faz uma mescla entre gêneros cinematográficos.

Um dos aparatos narrativos mais poderosos na literatura, assim como no cinema, é a forma como os acontecimentos de uma história fazem os personagens repensarem suas atitudes, cumprindo assim um papel narrativo complexo, alinhado com a realidade do ser humano e seus conflitos, como o conflito moral entre Jekyll e Hyde. Ao evitar demonstrar esse desenvolvimento, corre-se o risco de que os personagens se tornem figuras imutáveis como bonecos de plástico sendo retratados em uma interação sem consequência. A ausência dessa preocupação não somente prejudica a trama, mas pode inspirar uma tentativa de transpor uma vida de bonecos de plástico para o mundo real através de valores altamente questionáveis; enquanto, como dito antes, a maioria dos espectadores nunca fará esse questionamento. Finalmente a ênfase na habilidade técnica em um contexto onde laços humanos são colocados à prova oferece uma saída que funciona somente para endossar o “progresso” e a hegemonia, e revela muito pouco sobre a humanidade enquanto despida de suas asa de cera.

REFRÊNCIAS

MORREALL, John. *Comedy, tragedy, and religion*. New York: State University of New York Press, 1999.

PNINA, Lahav. “Theater in the courtroom: the Chicago Conspiracy Trial.” *Law and Literature*, vol. 16, no. 3, 2004, pp. 381–474. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.1525/lal.2004.16.3.381. Acessado 6 Dec. 2020.

POTOLSKY, Matthew. *Mimesis (the new critical idiom)*. New York: Routledge, 2006.

Filme. *THE judge*. Direção de David Dobkin. Warner Bros. 2014. (141 min.).

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

SHIN, Byungju & NAMKUNG, Gon. “Films and cultural hegemony: American hegemony ‘outside’ and ‘inside’ th ‘007’ movie series.” *Asian Perspective*, vol. 32, no. 2, 2008, pp. 115–143. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/42704633. Acessado 12 Dec. 2020.

STEVENSON, Robert Louis. *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde and other tales of terror*. Ed. Robert Mighall. New York: Penguin Books, 2002.

O gênero relato de viagem e a construção dos sujeitos: impressões e distorções a partir do olhar

André Luiz de Faria¹
Universidade Federal de Santa Catarina

De acordo com alguns estudiosos, a partir dos séculos XV e XIX, graças ao ávido mercado editorial, os relatos de viagem ganharam força e adeptos em números cada vez mais crescentes; um processo que permanece até os dias de hoje. Embora os estudos críticos dos relatos de viagem tenham progredido bastante nas últimas décadas, para alguns historiadores esse tipo de literatura permanece com seu corpus textual pouco definido. Ainda assim, por acreditarmos na riqueza de informações que podemos extrair do tema, o usaremos como objeto para discorrermos sobre os deslocamentos dos viajantes, tal como suas percepções, embasadas no subjetivismo, e, as deformações de caráter interpretativo ocorridas ao longo do processo de transculturação ocorrido durante o contato entre sujeitos separados anteriormente pela geografia. Pensamos que o choque cultural pode ser muito positivo para que culturas distintas possam conhecer-se e modificar-se ao conhecer o outro.

Desconstruir a simbologia que envolve o ato de viajar em prol da informação, demanda que ele, o sujeito viajante, se atenha a cada detalhe que deseja relatar sem emitir opiniões subjetivas que modifiquem as realidades encontradas. Uma das características negativas do relato de viagem; refere-se justamente ao fato de se está contando ou não a verdade sobre os conteúdos elaborados, se o viajante interpretou ao seu modo o que relatou ou se os acontecimentos foram criados por um interlocutor que se quer esteve presente na cena descrita. Anne Junqueira (2011, p. 46), corrobora que “as dificuldades com relação à definição da fonte começam quando se constata que basta alguém se deslocar de um lugar ao outro e escrever um texto sobre a experiência para que este seja considerado um relato de viagem, mesmo que o autor não tenha saído de casa.”

Portanto,

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) / Departamento de Letras e Línguas Estrangeiras (DLLE). E-mail: dedefaria1@hotmail.com.

Em viagens científicas dos séculos XVIII e XIX, era comum os oficiais coletarem espécimes que eram classificados e analisados por respeitados naturalistas em terra, quando não havia um especialista a bordo. Mas, mesmo se houvesse, seria possível que um cientista renomado, que não tinha participado da viagem propriamente dita, fosse convidado para analisar o material coletado e viesse a contribuir com o relato de viagem (JUNQUEIRA, 2011, p.52).

Acreditamos, que ao agir de forma dedutiva, o interlocutor estrangeiro incorre o risco de deslegitimar sua narrativa, criando um contexto que não condiz com a realidade presenciada por ele, mas, pelo seu desejo de interferir nos acontecimentos contados por ele. Entendemos que ao se relatar realidades de outras culturas, paralelamente, se constrói verdades, portanto, deve-se considerar fatores culturais, filosóficos e históricos como essenciais ao invés de idealismos puros; cercados de conceitos pré estabelecidos. Contudo, o processo de imersão em culturas outras, demanda reconhecer aspectos relacionados a seus contrastes, aos possíveis choques identitários, aos dogmas e aos distanciamentos culturais entre os sujeitos; em lugar das alegações e apagamentos advindos das comparações entre as culturas a partir de um só ponto de vista. Apesar dos alguns aspectos perigosos e tendenciosos que citamos; ao longo do tempo, os relatos de viagem se transformaram em uma prática essencial para entendermos a conformação cultural dos povos, além de transformar-se em uma fonte riquíssima de produção do conhecimento.

1. A importância dos relatos de viagem

Os estudos e as pesquisas a partir dos relatos de viagem foram fundamentais e necessários para que não só o mundo passasse a conhecer culturas distintas, mas, também, para que gerações futuras da cultura relatada pudesse conhecer-se, entender-se e encontrar-se por meio do que foi registrado sobre seus antepassados. A atividade de relatar fatos vai muito além da simples aventura. Ela torna-se história e ciência. E isso só foi possível devido à crescente demanda por locomoção, vivida nas grandes capitais a partir da segunda metade do século XIX e alavancada, principalmente, pela Revolução Industrial. Desde então, o número de pessoas que se aventuram pelo mundo cresceu vertiginosamente. Um movimento que atravessou o século e cresceu paulatinamente nas décadas seguintes. Como reflexo desse movimento, conseqüentemente, houve um aumento no número de relatos de viagem publicados.

Assim,

um dos aspectos que mais contribuiu para as diferenciações das viagens do século XX foi o aumento da facilidade de locomoção, como consequência dos incrementos na mobilidade a partir da década de 1840. A amplitude de linhas de trem, de companhias de navios a vapor, como efeito do imperialismo emergente, e, posteriormente, o surgimento de companhias aéreas permitiram a circulação de pessoas no mundo de uma maneira até então nunca vista (CARR, 2005, p.70 apud TORRES, 2012, p. 317).

Se pensarmos na história moderna, os indivíduos sempre desejaram contar aventuras próprias ou alheias em terras estrangeiras. Prova disso, são os diários: pessoais e de viagem, que não deixa de ser pessoal, como uma das práticas mais antigas do mundo. Através dos relatos de viagem, pesquisadores conseguiram nos revelar detalhes, costumes e curiosidades sobre diversas culturas em distas épocas. Com o passar dos tempos, aqueles que publicaram seus relatos de viagem² acabaram legitimados como testemunhas importantes e agentes ativos na contribuição com um gênero cada vez mais em voga. Além de reforçar a gigantesca valia dos relatos de viagem na transformação de si e do outro, seja ele o narrador, tocado pelas realidades vivenciadas ou o leitor que possivelmente fará dos relatos sua única fonte para conhecer outras realidades, por meio dos relatos foi possível acercar-se de fatos, supostamente reais, pertencentes à outras culturas que não teríamos como acessar. Entretanto, em muitos casos atribuiu-se ao sujeito narrado o papel de ator das histórias contadas a partir das realidades transversais que, por vezes, foram passadas de forma deturpada e/ou errônea a partir do olhar de alguém que interferiu naquilo que relatou. Ao nos debruçarmos sob o gênero relato de viagem constatamos que dificilmente encontraríamos um relato idêntico ao outro, pois, mesmo que os sujeitos estivessem no mesmo lugar, na mesma hora, relatando a mesma coisa; nenhuma percepção ou olhar seria igual.

Segundo Judith Hamera e Alfred Bendixen

As mudanças de local e tempo descritas nestes relatos são particularmente importantes, porque as maneiras como os sujeitos viam sua própria cultura, permaneceu, intimamente ligada a sua realidade, tal como seus compromissos imaginários com outros lugares e tempos. Esses textos constroem raça, gênero e normas de classe a partir das representações da personalidade dos viajantes (por exemplo, "O explorador varonil", "o Cavaleiro no exterior", "a aventureira"), impondo padrões e valores na veracidade dos fatos (HAMERA e BENDIXEN, 2009, p.3. Tradução própria).

² Aqui, me refiro àqueles que saíram do posto de anônimos aventureiros e foram alçados ao papel de escritores e autores ainda que por diversas vezes usaram de julgamentos e interpretações precipitadas.

Muitos livros de viagens possuem uma abordagem completamente diferentes umas das outras. Além de uma postura subordinada à apresentação de si mesmo, há um foco maior nos detalhes externos à natureza e à sociedade de um local específico. Devemos reconhecer a fluidez da escrita de viagem, mas também reconhecer que nem sempre ela surge de forma simples para dar resposta às particularidades históricas, políticas e estéticas de um dado contexto. Portanto, nenhum levantamento rápido de textos específicos e / ou autores é suficiente para abordar a rica complexidade desse tipo de escrita. Historicamente, a viagem de testemunho foi constituída por uma linha de discurso complexa, definidora e ao mesmo tempo valorizadora do movimento feito pelo viajante. Nesse caso, podemos compreender os relatos de viagem como uma maneira de atestar outras realidades através do olhar para se subtrair experiências próprias. Entender o outro e a si por meio da difusão, compreensão e valorização da narrativa que relata é pensar as estreitas relações entre viagem, escrita e leitura: movimentos passíveis de experimentações subjetivas ao narrador e intrínseca ao ato de narrar e aos fatos contados.

Por ser um instrumento muito usado e difundido durante os tempos, a literatura de viagem transformou-se em um precioso material científico constituído por; crônicas, por cartas, por diários, por fotografias e por desenhos que testemunharam importantes transformações sociais e culturais ao longo da história, além de resguardar muitas memórias ao longo dos tempos. Esse expressivo conjunto de obras produzido pelos viajantes acabou conhecido como *literatura de testemunho*³, gênero que carrega em seus registros a importância e a singularidade da observação, da análise e da catalogação de dados que nos auxiliou no acesso das realidades outras.

Em suma, os relatos de viagem foram fundamentais e necessários para que, tanto gerações futuras que foram relatadas, quanto as culturas que relataram, pudessem conhecer-se, entender-se e encontrar-se por meio do registrado de seus antepassados. A atividade de relatar fatos foi muito além da aventura. Ela tornou-se uma ciência que contribuiu muito com a história.

2. Os relatos, o olhar e a ética

Assumir o papel do viajante que escreve com imparcialidade, narra com legitimidade e fidelidade todos os fatos testemunhados por seus próprios olhos, pode ser

3 A literatura de testemunho é um tipo de escrita cujo foco central é narrar um acontecimento, na maioria das vezes, traumático e que, por determinadas razões, tem reverberações políticas, históricas e sociais.

uma tarefa bem complicada. A ética esperada nos relatos, além de fortalecer seu discurso, abre caminhos para que ele seja aceito e lido como fonte confiável dentro da cadeia de produção do conhecimento. Entretanto, essa ética literária, no caso dos relatos, não é algo nada fácil. Por vezes ela não acontece. A princípio, o viajante, ao se deparar com uma cultura distante da sua, acaba sucumbido pelo ímpeto do etnocentrismo ou da supremacia racial baseado em conceitos herdados da sua cultura; (des)construindo, precipitadamente, sujeitos outros. Como já dito anteriormente, o impacto entre o viajante e a cultura de chegada pode até ser importante durante sua experiência se pensarmos que o estrangeiro; ao sentenciar o sujeito antes de conhecê-lo (des)constrói-se e passa a conhecer a si próprio. Nesse sentido, quando se lê os relatos de viagens é necessário que se atente para o universo cultural do viajante já que suas observações ou impressões correm o risco de virem impregnadas por silogismos culturais e raciais intrínsecos ao sujeito que relata. Segundo Junqueira (2001, p.45), o olhar estrangeiro pode apontar “mais para o âmbito cultural do próprio viajante do que para o lugar visitado, ainda que [fale] também deste.”

Diante do paradoxo e da complexidade das viagens, não se deve esquecer que, tanto o deslocamento exercido pelo viajante, quanto os relatos e impressões descritos por ele, somado às interpretações que posteriormente surgirão por parte dos leitores; seguramente se modificarão devido ao julgamento do olhar estrangeiro sobre o outro. Em contrapartida, para o sujeito/os narrado/os, seu papel é como o de uma imagem no espelho, refletindo sua forma de ser, viver e se ver, projetadas dentro de outras imagens contidas nas narrativas daqueles que atentamente os observou. Como já afirmou Matta (1983, p.27), “cada sociedade humana conhecida é um espelho onde nossa própria existência se reflete.”

3. O viajante, o olhar e suas inferências

Para analisarmos os conceitos apresentados como verdades em um determinado relato é preciso entendermos qual é o lugar de fala de quem relata, quem está falando, como fala, o que fala e porquê fala, pois, ao se interpretar uma cena, uma ação ou um lugar, se pode chegar a inúmeras conclusões. Portanto, sabemos que não há uma verdade absoluta para as realidades. Ao se chegar em uma cultura adversa à de quem relata é comum que os fatos presenciados pelo sujeito que chega sejam interpretados de formas distintas e olhares distintos ao se deparar com o novo. É importante que se tenha critérios para afirmar a veracidade dos relatos de viagem, pois, as constatações de um

cientista são distintas dos relatos de um diplomata, que, por sua vez, são diferentes das narrativas de uma mulher. Logo, deve-se considerar a existência de muitos fatores internos que são determinantes para que o sujeito interfira ou não nos fatos e distorça a realidade através de (des)construções subjetivas. Por exemplo: as cenas e cenários de um lugar qualquer, seja ele dentro de uma cidade ou na zona rural, de uma casa ou de uma paisagem, de um grito ou de um choro, de uma forma de se vestir ou de falar; serão lidas de acordo com quem as vê. Quase sempre essas interpretações são feitas de longe e/ou de um lugar que não leva em consideração a realidade interpretada.

O naturalista prussiano Hermann Burmeister (1980), quando esteve no Rio de Janeiro em 1850 se deparou com um grande número de pessoas de pele escura e foi dominado pelo ímpeto de sabê-las. Entretanto, caiu no que chamamos o tempo todo de “inferência do olhar” ao afirmar que “interesse muito maior é o que desperta, no estrangeiro, a população de cor do Rio de Janeiro. O que dela se vê compõe-se quase exclusivamente de escravos.” No caso do naturalista prussiano, nos pareceu que em seu relato ele foi dominado pelo choque entre sua cultura e a presenciada por ela no Rio de Janeiro. Na verdade, ele achou exótico algo que para os nativos era muito natural. Nesse caso, é provável que sua referência cultural, espelhada em sua própria cultura, tenha levado Hermann a interpretar a cena precipitadamente antes de entender o que presenciou.

Por isso, ao se estudar um relato de viagem deve-se:

avaliar o período em que se escreveu o texto (durante ou após a jornada); a forma como foi elaborado o relato (narrativa, memória, cartas, diário etc.); e quando se publicou o texto, se for o caso. Mas, antes de qualquer coisa, devemos nos perguntar quem é o escritor do relato ou quem “ele quer ser”. Em muitos casos, o autor pode sobrepujar esta ou aquela experiência ou carregar nas tintas sobre determinados perigos, no intuito de ressaltar suas qualidades e reputar a sua experiência em lugares distantes de casa (JUNQUEIRA, 2011, p. 47).

Por isso, afirmamos que as informações contidas nos relatos de viagem são sempre coletadas através de cenas descritas pelo olhar de quem observou e não de quem foi observado, portanto, as interferências daquele(a) que testemunhou, analisou e relatou, posteriormente, podem nos apresentar, não só elementos extraídos da realidade do observado, mas também opiniões e pontos de vista que distorceram a mesma realidade.

Sobre isso, Louis Agassiz diz:

Hoje, algumas senhoras e eu fomos a terra, e, depois de termos escolhido residência, demos algumas voltas de carro pela cidade. O que chama desde logo a atenção no Rio de Janeiro é a negligência e a incúria. Que contraste quando se pensa na ordem, no asseio, na regularidade das nossas grandes cidades! Ruas estreitas infalivelmente cortadas, no centro, por uma vala onde se acumulam imundícies de todo gênero; esgotos de nenhuma espécie;³⁵ um aspecto de descalabro geral, resultante, em parte, sem dúvida, da extrema umidade do clima; uma expressão uniforme de indolência nos transeuntes: eis o bastante para causar uma impressão singular a quem acaba de deixar a nossa população ativa e enérgica (AGASSIZ, 2000, p.67).

O trecho acima nos mostra algumas cenas que evidenciam interpretações negativas que partiram do estrangeiro, mas que para a cultura que o recebeu eram naturais, parte do cotidiano e, portanto, legítimas, já que a maioria da população do Rio de Janeiro, principalmente os negros, não haviam conhecido outras culturas. Uma clara falta de referências culturais para se compararem. No caso do estrangeiro, além do olhar racista que desconsiderou todo o processo antropológico de construção do sujeito, ele deixou claro que a sua maneira de interpretar uma nova cultura estava impregnada pelas suas referências culturais, por seus valores. No caso dos Agassis, não foi diferente. Em *Viagem ao Brasil 1865 – 1866*, boa parte de seus relatos apontou, de forma distorcida, as realidades culturais dos lugares visitados por eles. Em uma dessas distorções o pesquisador usou fotografias produzidas e arranjadas em estúdio para, posteriormente, convencer seus leitores e admiradores sobre a superioridade da raça branca sob a raça negra. Em nenhum momento o cientista fez uso de fotografias representando pessoas brancas e, muito menos, sem vestes. Ao invés disso, usou imagens retratadas a partir de estátuas clássicas como modelos e, absurdamente, as comparou às imagens dos nativos brasileiros. Por isso, concluímos que o caminho escolhido para tratar as descrições e registros das representações interpretadas por Louis Agassiz, tal como seus métodos para se chegar a um determinado resultado, apontou que suas verdades não foram condizentes com a realidade cultural do outro.

Apesar das representações contidas nos relatos de viagem terem se transformado em fontes usadas na construção identitária de novas sociedade. Ao longo do tempo, muitas vezes as interpelações do viajante, dotadas de silogismos, revelaram uma estratégia de pesquisa embasada na noção da representação indutiva, configurando-se na representação de uma cultura criada e formulada pelo outro. Sobre isso Chartier (2002,

p.17) afirma que: “em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”.

4. Nos relatos de viagem o olhar feminino e seu lugar de fala

Por apresentar um caráter bastante específico em seus textos, seja pela forma pessoal de escrever ou por interferência de seu próprio universo, os relatos de viagem escritos por mulheres ganharam cada vez mais espaço dentro do meio literário. Entretanto, sempre existiu discriminação à sua escrita em relação a dos homens. Para o cânone literário, geralmente masculino, branco e conservador, a escrita feminina em forma de relatos de viagem sempre foi considerada distração. Por outro lado, os relatos de viagem produzidos pelos homens, por serem considerados experimentos científicos, se transformaram em literatura, documentos, ofícios ou notícias.

Inúmeras vezes os detalhes que envolviam a escrita de uma mulher ao relatarem outras mulheres não eram considerados, segundo o cânone, por falta de evidências físicas,⁴ apesar de seu contato com o outro durante o processo de coleta de dados para sua escrita sempre haver se dado no campo físico. Era como se a percepção feminina e a experiências subjetivas e detalhistas vividas por mulheres não aparecesse em sua escrita. Sobre esse aspecto Leite (1997, p.16) aponta que: “a expectativa de que as autoras mulheres apresentassem uma perspectiva diferente e alguma identificação com as mulheres do país visitado nem sempre se comprovou. É difícil, sob esse ponto de vista, distingui-las dos autores homens.” Contudo, foi pelas mãos de uma mulher, Elizabeth Agassiz, que *Viagem ao Brasil 1865 – 1866*, ganhou um status mais humanísticos. Na realidade, a obra parte dos escritos de seu diário. Seu marido, Louis Agassiz, tem um papel bem menor na escrita do livro já que a maior parte dele foi produzida a partir das observações de sua esposa no campo das histórias naturais, trechos de cartas enviadas por ela ao Imperador D. Pedro II e por meio de algumas notas explicativas.

Elizabeth nutriu seu diário com inúmeras informações que contribuíram para que ele se tornasse bastante rico. Tanto é que entre vários relatos sobre a Amazônia o seu foi considerado o mais preciosas em informações. Outro aspecto relevante em seus escritos está relacionado à forma simples com que ela os produziu. Sua maneira direta e clara de relatar os fatos contribuiu significativamente para que a obra se tornasse mais prazerosa

4 A própria escrita por si só se torna uma prova concreta, porém, o que se pondera aqui é a não comprovação de uma identificação por parte dessas mulheres autoras que quase sempre ficavam no anonimato em detrimento de seus maridos ou por causa do preconceito existente pela escritas delas dentro do círculo literário.

e mais fácil de compreender, além de diferenciá-la e distanciá-la dos tratados escritos pelos naturalistas mais tradicionais. É impossível não reconhecermos a sensibilidade e a minuciosidade no olhar de Elizabeth ao relatar hábitos sociais e intelectuais da gente que a cercava. Como ela passou boa parte do seu tempo junto às mulheres; por vezes a escritora relatou detalhadamente a maneira como elas se comportavam e se vestiam.

Em um de seus relatos Elizabeth Agassiz diz que:

[...] as mulheres em particular têm as formas muito belas e um porte quase nobre. Sinto sempre o mesmo prazer em contemplá-las quer na rua quer no mercado, onde se veem em grande número, pois as empregam mais como vendedoras de frutas e legumes do que como criadas. Dizem que há, no caráter dessa tribo, um elemento de independência indomável que não permite empregá-la nas funções domésticas. As mulheres têm sempre a cabeça coberta com um alto turbante de musselina e trazem um longo xale de cores berrantes, ora cruzado sobre os seios, ora negligentemente atirado ao ombro, ou então, se faz frio, estreitamente enrolado em volta do busto, com os braços metidos em suas dobras. A diversidade de expressões que elas sabem, por assim dizer, tirar das diferentes maneiras de usar esse xale é de fato surpreendente (AGASSIZ, 2000, p.102).

O curioso é que todas as menções e citações direcionadas ao livro *Viagem ao Brasil 1865 – 1866*, em livros, em artigos, em revistas ou em jornais não reconhecem Elizabeth Agassiz como autora. A referência da autoria fica sempre a cargo exclusivamente de Louis Agassiz; ainda que quase toda a obra tenha sido escrita por ela.

Se não fosse as mãos e o olhar de outra mulher, a cafuza Alexandrina, Elizabeth Agassiz não seguiria pesquisando e catalogando uma diversidade de espécies vegetais ao desbravar a exótica Amazônia. Sem a presença de Alexandrina⁵ e sem seus conhecimentos empíricos e geográficos sobre a Amazônia não haveria qualquer possibilidade de captar a riqueza de informações contidas na região. Alexandrina, que ficou conhecida como ‘a aprendiz do naturalismo’ era uma mestiça de negros com índios que conhecia como a palma de suas mãos milhares de espécies de plantas nativas, assim como seus frutos. Por ter se mostrado uma exímia guia pela floresta, sua valorosa contribuição lhe rendeu um registro que foi publicada no diário.

Nele Elizabeth Agassiz relata que,

decididamente alexandrina foi uma preciosa aquisição, não somente no ponto de vista doméstico, como também no científico. Ela aprendeu a limpar e preparar muito convenientemente os esqueletos de peixes e se tornou muito útil no laboratório. Além disso, conhece

5 Uma das primeiras mulheres brasileiras a fazer parte de uma expedição dedicada a descobertas científicas na região amazônica.

todos os caminhos da floresta e me acompanha nas minhas herborizações. Com essa agudeza de percepção própria às pessoas cujos sentidos têm sido profundamente exercitados, ela distingue imediatamente as menores plantas em flor ou em fruto. Agora então que ela sabe o que eu procuro, é uma auxiliar muito eficiente. Ágil como um macaco, num abrir e fechar de olhos ela sobe até o alto das árvores para colher um galho florido; e aqui, onde numerosas árvores se elevam a grande altura sem que o tronco se ramifique, uma auxiliar como ela não presta medíocre auxílio (AGASSIZ, 2000, p. 230).

Louis Agassiz acreditava que Alexandrina era dotada de uma inteligência herdada do índio; somada à facilidade em adaptar-se, assim como o negro. Um pensamento baseado no racismo científico; ideologia defendida por Louis, um dos principais representantes dessa vertente. Para entendermos a linha de pensamento de Agassiz, Mary Pratt (1992, p.31-32) nos diz que “os sujeitos são constituídos nas e pelas relações uns com os outros”, com resultados inesperados e, em geral, em intercâmbios desiguais de poder.”

Ainda sobre a relação de poder entre gênero e raça; somente depois da segunda metade do século XIX, as mulheres começaram a sair das sombras e aos poucos foram ganhando espaço até conseguirem assumir seus lugares como pesquisadoras. Essa inclusão tardia acabou contribuindo para pluralizar os olhares e diversificar a forma como se lia e se interpretava o outro e o mundo.

Com o passar do tempo, o perfil daqueles que buscavam por viagens dedicadas aos relatos, mudou vertiginosamente. Se nos séculos anteriores, os relatos eram massivamente produzidos por integrantes de congregações religiosas, colonizadores que buscavam somente explorar materialmente as terras por onde passavam e cientistas (homens) ávidos por descobertas; não tardou muito para que essa realidade mudasse. Com a chegada do século XX os grupos que integravam as viagens se tornaram cada vez mais heterógeno. A mudança contribuiu fortemente para o crescimento e valorização dos relatos femininos e para a emancipação das mulheres. Conseqüentemente, o papel da mulher passou a ser fundamental para se explorar, não só a escrita de relatos, mas também a própria pesquisa científica, a partir de seu próprio olhar. Desde então, as pesquisas, os relatos, as transcrições de cartas - revelando as múltiplas impressões sobre as expedições -, se materializaram a partir das mãos, das ideias e das decisões que já não eram mais exclusivamente masculinas.

5. O preconceito por trás dos relatos

Em parte dos relatos de viagem, publicados na obra *Viagem ao Brasil (1865 – 1866)*, as questões raciais ficam bastante evidentes. Um exemplo é quando Elizabeth

Agassiz e Louis Agassiz, sustentam que uma das questões mais complexas para se conseguir aumentar a população da região amazônica estava ligada à própria população existente ali.

De acordo as sustentações dos autores, os indivíduos de pele branca que se assentaram por lá acabaram impelidos a adotar costumes e princípios das raças, dito por eles; inferiores. Portanto, a população branca, ao adotar aspectos humanísticos relativos à índole, ao caráter, ao temperamento e principalmente à estrutura dos não brancos contribuíram para a criação de um fenômeno único; onde uma raça considerada ‘superior’ e ‘civilizada’ se rebaixou ao nível de uma cultura considerada selvagem.

Na visão de Louis Agassizes, a mestiçagem no Brasil não deveria ter ocorrido. Para ele a mistura empobreceu a raça branca e degenerou sua pureza. Sua posição ideológica agradou à elite norte-americana da época e contribuiu de forma sistêmica com a vertente política estadunidense que pregava a supremacia branca enquanto os negros eram segregados.

Em um de seus relatos Louis Agassiz defende que,

aqueles que põem em dúvida os efeitos perniciosos da mistura de raças e são levados, por uma falsa filantropia, a romper todas as barreiras colocadas entre elas, deveriam vir ao Brasil. Não lhes seria possível negar a decadência resultante dos cruzamentos que, neste país, se dão mais largamente do que em qualquer outro. Veriam que essa mistura apaga as melhores qualidades quer do branco, quer do negro, quer do índio, e produz um tipo mestiço indescritível cuja energia física e mental se enfraqueceu (AGASSIZ, 2000, p. 282).

Contudo, imerso em convicções seivadas por ideias de uma ciência racial, Louis Agassiz analisou a mistura de raças encontrada no Brasil através de distorções e interpretações sobre uma cultura que ele pareceu não conhecer e muito menos aceitar. O cientista, por meio de observações subjetivas e nada ontológicas, chegou a comparar negros e índios a espécies de primatas.

Como demonstra no relato a seguir:

O que à primeira vista logo me impressionou ao ver índios e negros reunidos foi a diferença marcada que há nas proporções relativas das diferentes partes do corpo. Como os macacos de braços compridos, os negros são em geral esguios; têm pernas compridas e tronco relativamente curto. Os índios, ao contrário, têm as pernas e braços curtos e o corpo longo; sua conformação geral é mais atarracada. Prosseguindo na minha comparação direi que o porte do negro lembra os Hilobatas esguios e irrequietos, ao passo que o índio tem algo do orango; inativo, lento e pesado (AGASSIZ, 2000, p. 282).

A partir das perspectivas que envolveram questões raciais para explicar a origem das espécies, os Agasses difundiram a teoria de biogeografia estática que carregou como pano de fundo, o mais puro preconceito racial. Em nome da ciência, a expedição no Brasil acabou servindo como um trampolim para promover teorias preconceituosas a respeito da cultura encontrada na região amazônica. O preconceito não se restringiu somente aos pensamentos raciais e distorcidos de Louis; sua esposa, Elizabeth, também os compactuou. A Sra. Agassiz pareceu não compreender as diferenças e peculiaridades culturais dos povos que analisou, embora, tais análises se parecessem mais a uma execração cultural; permeada por interpretações sombrias e equivocadas sobre uma sociedade completamente díspar da realidade que ela conhecia. Como se não bastasse, na tentativa de encontrar algum traço que distinguisse um casal indígena dos animais irracionais na tentativa de aproximá-los aos humanos,

Elizabeth relatou:

Poder-se-ia crer que as tatuagens desses índios fariam necessariamente desaparecer todo traço de beleza física. Isto não se dá com o casal que temos diante de nós. Os traços são finos, o arcabouço é sólido e firme, mas não pesado, e no seu porte há mesmo uma dignidade passiva que se nota apesar da tatuagem. Não conheço nada mais calmo que a fisionomia do homem; não é uma estupidez obtusa, pois o olhar é observador e denota sagacidade, mas conserva uma expressão de tranquilidade tal que não se pode imaginar que tenha ou possa ter alguma vez outra diferente (AGASSIZ, 2000, p. 486).

A partir dos apontamentos acima, concluímos o quão pernicioso pode ser o gênero relato de viagem se o viajante não se desvela das suas realidades preexistentes. Ao se inferir realidades e verdades na construção dos sujeitos; certamente se incorre a erros que podem gerar mais dúvidas e inconsistências ao leitor do que elucidarem fatos contados. O problema é que no fim, o relato do viajante perde seu status grande contribuição para o conhecimento e passa à construções vazias e equivocadas.

6. O criador: um olhar branco sobreposto à toda civilização

Aos olhos de Louis Agassiz (1868) e de sua esposa Elizabeth, a sociedade que se formou nas regiões sudeste (Rio de Janeiro), nordeste (Recife) e, principalmente, na região amazônica, era formada por pessoas incultas e inferiores que ultrajavam e deturpavam a raça branca; considerada por ele e por muitos da época como pura. Na convicção de Louis, o branco foi enviado por Deus para ultrapassar barreiras geográficas e se sobrepôr aos demais seres do planeta.

O cientista suíço, dentro de sua perspectiva higienista, defendia que o traço distintivo dos brancos não era somente de natureza física ou genética, mas, moral; característica essencial para se distinguir o indivíduo. Convicto de suas ideias, foi além ao afirmar que somente a moralidade podia acercar o homem a Deus. Segundo ele, a Divindade, por sua vez, conferiu direitos aos brancos sobre o resto da criação.

Para Louis Agassiz, Deus fez sua escolha pelos brancos e, sob a premissa das *províncias zoológicas*,⁶ ele seguiu defendendo piamente que os demais seres do planeta estavam condenados a existências locais. Ao homem branco, coube ser dono do mundo inteiro. É bem verdade que devemos considerar os estudos e os pensamentos que dominavam as mentes naquela época, mas, o nosso intuito é apontar como os relatos de viagem podem distorcer a verdade ou a própria história, se estiver carregado de idealismos e proposições monocráticas advindas do sujeito que narra a outra cultura.

7. Os relatos e a exclusão das vozes

Ao se analisar os relatos escritos a partir da expedição de Louis e Elizabeth Agassiz ficou evidente o silenciamento das vozes do povo negro, índio, branco, cafuzo, mameluco e caboclo. Portanto, faltou ouvir a voz dos donos da terra, das pessoas pertencentes à cultura estabelecida no Brasil antes, durante e depois da colonização. Ao que nos pareceu; além de suprimir a voz dos donos da terra, em momento algum os viajantes mostraram-se preocupados em pensar ou afirmar as culturas encontradas por eles, considerando suas diferenças, ambiguidades e particularidades. Ao chegarem em terras tão distantes e distintas das suas, olharam pela fresta da porta, com seus olhares já pré-estabelecidos e munidos de grandes expectativas, buscando realidades contrárias às que já haviam se estabelecido em terras brasileiras. Ou melhor, que ainda se estabeleciam. Se nos debruçarmos sobre os relatos de Louis Agassiz, com uma percepção ampla e crítica perceberemos que em nenhum momento se considerou o enorme distanciamento existente entre uma cultura miscigenada ainda em formação e outra mais sólida que a silenciou.

Em realidade, não existiu um enredo contado sob a perspectiva mestiça, indígena, negra ou branca; protagonizado pelo sujeito revelado. O que houve foram construções de realidades pensadas, recriadas, distorcidas e apagadas que foram usadas para criar no imaginário dos longínquos e desavisados leitores uma cultura representada

6 províncias zoológicas: corrente teórica que usa a fixação do homem pelo planeta para explicar que o povoamento do mundo partiu exclusivamente das mãos de um criador branco.

pelo distanciamento de quem a contou a partir de sua própria realidade. Um processo que retirou a voz de quem deveria contar a sua própria história, criando a representação daqueles que não se representam. Na verdade, a fala daqueles que foram encontrados aqui não foi escutada por meio de suas vozes, mas, entendida e relatada ao mundo através dos seus gestos, dos seus aspectos físicos, da sua cor de pele, da sua moral e, principalmente, por meio da sua constituição híbrida e congênita; contada e interpretada através dos olhos daqueles que não ouviram e não enxergaram.

Considerações finais

A partir das análises realizadas neste texto em torno dos equívocos inerentes ao gênero Relatos de Viagem [tema de nosso objeto], considera-se que alcançamos importantes resultados através da ampla investigação sobre o tema. Em nossa pesquisa, apontamos o quão tendencioso foi traduzir o outro, suas formas comportamentais envolvendo o gênero, a raça, o tempo, o espaço e os valores morais por parte de quem traduz sem qualquer critério científico, antropológico ou ontológico, desconsiderando a subjetividade das culturas observadas. Acredita-se que todas as questões abordadas neste ensaio se confluíram sistematicamente para que chegássemos às respostas comprovadoras da crítica levantada em torno do nosso objeto. Portanto, percebemos que apesar da literatura de viagem apresentar uma natureza informativa e investigativa - ainda que seja produzida por meio dos olhares do viajante -, entendemos que os relatos de viagem podem fazer como que toda e qualquer cultura; ainda em processo de formação, corra o risco da sua história ser relatada de forma manipulada e equivocada por aqueles que não a compreenderam. Por isso, procuramos demonstrar o quanto esse gênero se tornou uma via de mão dupla ao representar um valioso registro de narrativas sociais e culturais de um povo, e, ao mesmo tempo, se tornou um exemplo de como essas narrativas podem estar contaminadas negativamente pelo imaginário daqueles que as reproduziram. Desse modo, os relatos de viagem podem conter em seu corpus representações de costumes e hábitos de uma determinada cultura contados a partir de implicações influenciadas por costumes, crenças e realidades outras que não correspondem a verdade dos fatos narrados. Apesar das ressalvas apontadas em nossas investigações a respeito do gênero relato de viagem, quando aplicado de forma séria e sem afirmações ideológicas de qualquer natureza; reafirmamos sua importância para o entendimento sobre novas culturas. Reiteramos a importância da Literatura de Viagem para se avançar nas buscas por caminhos que levam à compreensão do outro no campo

social, individual ou cultural a partir dos próprios sujeitos. Entendemos que a imparcialidade ao se analisar, se catalogar e se publicar dados acerca de outros modos de vida é um aspecto preponderante para aqueles que fazem uso da escrita com a finalidade de contribuir com uma ciência que produza conhecimento respaldado por teorias sem viés ideológico. Esperamos que os temas abordados nesse ensaio contribuam para que os leitores viajantes, ao construírem suas narrativas sobre outros sujeitos, assim como sobre as suas culturas; pensem na importância de se ter consciência quando entramos em contato com realidades distintas às nossas para extrair informações que possivelmente se tornarão verdades no inconsciente popular. Por fim, demonstrou-se que narrar não é apenas se ater a cronologias de qualquer natureza que levam somente à produção de narrativas carregadas de subjetivismos. Relatar é construir pontes e fazer histórias ao invés de suprimi-las

REFERÊNCIAS

AGASSIZ, Luiz e AGASSIZ, *Elisabeth*. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. Brasília, 2000. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1048/584305.pdf>. Acesso: 15/04/2021.

BENDIXEN, Alfred e HAMERA, Judhit. *The Cambridge Companion to American Travel Writing*. Cambridge. P. 279. 2009.

CARR, Helen. et.al., *Modernism and travel*. In: HULME, Peter; YOUNGS, Tim (orgs). Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CHARTIER, R. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

JUNQUEIRA, Mary Anne e FRANCO, Stella Maris Scatena (Orgs). *Cadernos de Seminários de Pesquisa - Volume II*. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; Humanitas, 2011. ISBN: 978-85-7732-154-4. Disponível em: <<http://historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/CSP2.pdf>>(link is external). Acesso em: 14/04/ 2021.

LEITE, Miriam L. Moreira. *Livros de viagem*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

MATTA, Roberto, *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro, Petrópolis: editora Vozes Ltda. 1981. P. 27. Disponível em: <https://es.slideshare.net/andersonalvarez1044/relativizando-uma-introduo-antropologia-social-roberto-da-matta>. Acesso: 12/04/2021.

Leituras complementares:

CASTRO, Julia. O testemunho de viagem: entre referências desgastadas e influência do mercado turístico. *Ateliê Geográfico*, v. 10, n. 3, p. 253, dez./2016. Disponível em: <file:///C:/Users/Andre/Downloads/29647-Texto%20do%20artigo-191660-1-10-20170226.pdf>. Acesso: 9/04/2021.

FRANCO, Stella. Viagem e gênero: tendências e contrapontos nos relatos de viagem de autoria feminina*. São Paulo, 2016, p. (introdução). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n50/1809-4449-cpa-18094449201700500016.pdf>. Acesso: 03/04/2021.

GUERREIRO, Isaac. Mulheres que fizeram parte da construção do que é a Amazônia. *Portal da Amazônia*. Publicado em: 08/03/2017. Disponível em: <http://portalamazonia.com/noticias/mulheres-que-fizeram-parte-da-construcao-do-que-e-a-amazonia>. Acesso: 2/04/2021.

MATTA, Roberto, *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1981. Disponível em: <https://es.slideshare.net/andersonalvarez1044/relativizando-uma-introduo-antropologia-social-roberto-da-matta>. Acesso: 7/04/2021.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império. Relatos de viagens e transculturação*. São Paulo: Edusc, 1992, p. 31-2.

SANTOS, Fabiane. "Brincos de ouro, saias de chita": mulher e civilização na Amazônia segundo Elizabeth Agassiz em Viagem ao Brasil (1865-1866). *História, ciência, saúde-Manguinhos*, vol.12, n.1, p. 11-12. Rio de Janeiro, jan.-abr. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702005000100002. Acesso: 10/4/2021.

SCHEMES, Elisa. A literatura de viagem como gênero literário e como fonte de pesquisa. *XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis, 2013. http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439245917_ARQUIVO_2.ARTIGOANPUH2015Elisa-Final.pdf. Acesso: 13/04/2021.

Anton Tchekhov “Os malefícios do tabaco”

Uma crítica por Greice Kessler¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Minhas senhoras e de certo modo, meus senhores, pediram à mim que viesse aqui redigir uma crítica, para fins acadêmicos, sobre o dito monólogo sobre *Os Malefícios do Tabaco*, de apenas 7 páginas, do médico e escritor, Anton Tchekhov, que nasceu em Taganrog, Rússia, em 1860.

Em certo ponto diz:

“O tabaco é, para falar corretamente, uma planta.”

Assim como, para falar corretamente, talvez essa seja a única passagem propriamente dita sobre o tabaco no curto e ainda divertido texto que foi interpretado pelo brasileiro Pascoal da Conceição e dirigido por Vadim Nikitin, na noite de 13 de Julho de 2020, por meios virtuais devido à pandemia de Coronavírus.

Trata-se do marido chorão de uma esposa carrancuda dona de pensão. O homem vive de apresentar palestras e desempenhar funções corriqueiras, sempre à mando da esposa à quem nunca tem coragem de dizer uma palavra em negação. Na verdade, ele conta, a mulher o despreza, o chama de coisas como *demônio* e *espantalho*. Às vezes o deixa sem comer. O monólogo se trata de uma palestra à exigência dela, que deverá ser sobre o tabaco, onde, descobriremos, ele próprio é fumante.

A conversa com “vossas excelências”, os espectadores, é um completo devaneio. Qualquer assunto é motivo para não falar de tabaco, e na maioria das vezes, falar mal da esposa e das filhas de quem tem dó. Expõe sua própria vida, buscando receber de alguém algum tipo de consolo sobre a mesquinha infeliz que vive. O personagem é covarde, incapaz de fazer quaisquer tostão, é reprimido por anos e anos sem lugar de fala no casamento. A graça vive ali. No humor subliminar do desespero alheio. De alguém que quer fugir da miséria cotidiana.

Pascoal da Conceição atua de frente e somente para a câmera. No corpo, parece carregar fardos pesados, cansado, quase beirando o triste, dando vida à personagem de aura pesada escrito por Anton.

¹ Aluna de graduação do curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: bluegreika@gmail.com

Em alguns momentos, sem ritmo, contando demais com longas pausas, a apresentação virtual se arrasta, traindo o texto em que se baseia, que é veloz e divertido. Mas cumpre um papel e encarna bem a iniciativa de levar o teatro até as casas nesses tempos onde, muito bem conhecemos os malefícios da aglomeração.

Vossas excelências, *dixi et animam levavi*.

(Disse o que precisava, e minha alma se alivia.)

Para acessar a *live* da apresentação, use o QR Code.



Uma peça que eu não vi e nem quero ver

Diego Francisco Tomazzoni Venuto¹
Universidad Federal de Santa Catarina

Tudo está bem, tudo está em paz, essa foi a sensação que ficou depois de assistir à peça "Uma Motosserra No Pau" apresentada pelos integrantes do LID (Lenha in Digna) um grupo que além do teatro também atua na indústria de carnes de capitalização bovinas e suínas em âmbito global mas nessa peça em especial que foi criada por um catador de latinhas na cidade de Rural em Ocla na Chechênia no ano de 2099 as 24:11 horas do mês de setembro, e mesmo a peça sendo apresentada antes de ser escrita dessa vez eles capricharam na pós dramaticidade do espetáculo que foi exibido também no Brasil na rua Papagaio do Trinca em um palco improvisado e que segundo o diretor da peça performática o senhor Anstropitecos Manny Resparol que também além de direto da peça também atua como detetive particular e analista de sistemas no ramo de flores antropológicas e híbridas além de jardinagem, e também é limpador de piscinas, que por fim dizia ele o diretor Anstrop como é chamado pelas pessoas que gostam de abreviar os nomes ou não conseguem pronunciar o nome completo do senhor Anstrop que antes do início do espetáculo comentou sobre a total inadequação do palco onde os atores tiveram que apresentar a peça, e que por sorte ainda não estava chovendo e não avia ninguém ali além da equipe de testes de novas tecnologias do laboratório farmacêutico Sumus que foi convidada para um evento neurológico festivo em um hospital psiquiátrico que há nas imediações ali perto nessa mesma rua, cujo os quais que conseguiram fugir desse evento acabariam sendo presos pelo irresistível espetáculo que estava sendo apresentado pelos monótonos atores do grupo LID, com isso os que não se mataram ou morreram atropelados acabaram assistindo a peça que pelos meus cálculos foram 3 expectadores não pagantes contando comigo que também tive que ficar presenciando aquilo até o fim para poder escrever a minha crítica teatral sobre essa magnífica obra em 3 atos e que teve a duração exata de 39 minutos e 3 segundos maçantes de puro teatro de curral espanhol com um caráter meio teatro de cabaré onde os atores ficavam sentados embaixo de uma pata de vaca na calçada em frente a sacada da casa da Julieta irmã do Jorel e do Manelzinho Capeta que moram ali naquela rua em um sobrado de dois andares com uma janela e uma varanda,

¹ Aluno de graduação do curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: art@contato.ufsc.br

além disso também conta com sala, cozinha um banheiro e dois quartos, tudo semi mobilhado. Por fim a apresentação começou exatamente as 23:45 sendo que estava prevista para começar as 18:30 mais como um dos atores do grupo teve um imprevisto e não conseguiu escapar do hospital psiquiátrico e que por coincidência também era uma das cobaias humanas de testes experimentais da farmácia Sumus Ltd. e que também por coincidência era o protagonista da peça que como me explicou o senhor Anstrop que dirige a peça e também um Monza prata com bancos de couro total flex a álcool e gasolina e com estepe e pneus slicks além de detalhes na pintura devido a ação do tempo. "A peça começa com um epílogo dramático seguido de um prólogo satírico passando depois para um párodo cômico e por fim voltando para um êxodo absurdamente dramático." disse o diretor a respeito do espetáculo que teve de começar sem o protagonista devido ao seu infortúnio o diretor assumiu o papel de palhaço e contou uma piada sem graça que na minha opinião foi um dos pontos chaves para a consolidação do desastre total que foi a peça que no todo conta com sete atores sendo que um não pode comparecer e outro que sofre de transtorno de pica acabou comendo boa parte do cenário que constituía-se basicamente de terra e cimento da calçada, e ainda algumas pedras e pedaços de um tijolo que servia de acento, além disso ele comeu o figurino de um dos atores e também uma lasca da árvore que compunha a cobertura do palco.

Fora isso o que mais eu posso dizer da peça "Uma Motosserra no Pau" é que além da grande expectativa um dos atores que representava "o salvador," liga uma bomba em cena que emarolou o teatro inteiro deixando todo mundo chapado, exatamente as 23:51 quando a peça começava a atingir o seu ponto mais esperado o Manelzinho Capeta irmão da Julieta ficou incomodado com a organização da peça e os diálogos dos atores dentre outros aspectos da encenação e sobretudo ainda a destruição do cenário, ele então não hesitou em chamar a polícia que além de se recusarem a pagar o ingresso insistiram em dar uma busca geral nos atores e no público que ali tinham comparecidos para prestigiar essa maravilhosa obra dramática tendo ainda apreendido a maconha que fazia parte como adereço da equipe de cenografia além disso todo pessoal, atores, direção e público foram detidos e levados à delegacia para averiguação, inclusive eu que tentei explicar que era da imprensa e só estava ali para fazer uma matéria crítica para o jornal da faculdade. Sendo assim eu concluo, aqui na prisão mesmo essa crítica sobre essa peça "Uma Motosserra no Pau" como sendo uma das mais maravilhosas e melhores peças do nosso tempo e que ainda não foi inventada uma peça mais

emocionante e divertida do que essa em todo o mundo conhecido, pela a facilidade com que ela abarca o expectador e o transforma em um personagem atuante da trama e do enredo, se você não viu por favor não deixe passa a oportunidade pois apesar da iluminação ser péssima e alguns imprevistos que possam ocorrer ainda assim não deixa de ser uma alternativa para se divertir e apreciar o teatro neo-pós-dramáticomico inventando pelos catadores de latinhas Chechenos do período pós-neo-futurista clássico de teatro de rua. Isso é tudo obrigado.

Diego Francisco, cadeião municipal da palhoça/rs.

09/012/02020. brasil.

QORPUS

VOLUME 11 NÚMERO 2

JUN 2021

ISSN 2237-0617

TRADUÇÕES



Reflexões sobre a arte: arte e emoção

Boris Eikhenbaum

Tradução e apresentação de Raquel Siphone¹
Universidade de São Paulo

O texto a seguir é de autoria de Boris Eikhenbaum (1886-1959), um estudioso da literatura conhecido por sua filiação ao movimento formalista russo. Nascido no seio de uma família provinciana, Eikhenbaum teve a primeira fase de sua educação no ginásio clássico da cidade de Voronej e, posteriormente, mudou-se para São Petersburgo a fim de dar continuidade aos seus estudos de nível superior. Foi na Universidade Estatal de São Petersburgo que Eikhenbaum conheceu seus colegas que constituiriam a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (OPOIAZ). Embora tenha sido um dos últimos a ser integrado ao grupo, Boris Eikhenbaum logo ocupou um lugar de destaque nas discussões do método formal e, inclusive, se tornou, junto de Roman Jakobson (1896-1982), Viktor Chklóvski (1893-1984) e Iúri Tiniánov (1894-1943), um dos principais nomes da escola formalista russa.

Atualmente, tem-se visto um constante e crescente movimento de retomada dessa corrente do pensamento teórico literário, que começou, sobretudo, com o resgate da figura e dos trabalhos de Viktor Chklóvski – tido por muitos como o “líder” do movimento formalista – e que agora tem voltado também sua atenção para Boris Eikhenbaum e Iúri Tiniánov.

Seguindo nesse mesmo movimento de expandir o acesso aos trabalhos dos teóricos da OPOIAZ, traduzimos aqui o artigo *Reflexões sobre a arte: arte e emoção* (*Rasmychlénia ob iskusstve: Iskusstvo i emotsia*), publicado em 1924 pelo periódico *Jisn Iskusstva* (Vida da Arte), em que Eikhenbaum apresenta, com mais detalhes, os significados por trás do uso das terminologias *anímica* (*duchevnyi*) e *espiritual* (*dukhovnyi*) – termos importantes para a obra do crítico. Como o próprio título indica, a compreensão de Eikhenbaum acerca dessa divisão está, sobretudo, ligada à ideia de emoção, conforme se verá.

O teórico propõe abordar o tema não do ponto de vista da psicologia das emoções, mas sim, a partir da perspectiva da teoria da arte. Para Eikhenbaum, a emoção

¹ Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. E-mail: raquel.siphone@usp.br

mais específica produzida pela a arte, e em particular pela obra literária, é a emoção *espiritual*, *artística* ou *formal*; termos de um mesmo conceito que consistem não na experiência predeterminada das emoções (emoção *anímica* ou *individual*), mas no fato de que o espectador deve compreender as emoções expressas na obra de arte através da razão.

Ainda segundo Eikhenbaum, a produção dessas emoções *espirituais* ocorre através da manipulação do material artístico, seja ele da música, do teatro, da literatura etc. Nesse sentido, Carol Any (1985) é assertiva ao afirmar que a “teoria de Eikhenbaum é uma tentativa de definir como os traços artísticos, de um determinado gênero ou obra, estimulam a emoção *espiritual* no leitor”.

No meio artístico teatral existe o termo “perejivanie”² (переживание)[, que possui, entre uma série de significados, o de “vivência”]. Discute-se se o ator deve ou não “experimentar” o seu papel [antes de representá-lo]. Essa discussão, como a maioria delas, não leva a lado nenhum e apenas obscurece o problema. Em essência, a questão não é se o ator deve, ou não, vivenciar algo em cena [que já tenha experimentado anteriormente], mas sim, o tipo de sensação que ele deve provocar no espectador. A questão sobre o que sente o autor ao representar um papel é, ao final das contas, uma questão de seu estilo ou método de atuação: trata-se, por assim dizer, de seu “fazer” profissional ou, se se preferir, de seu segredo profissional. Uma questão muito mais importante e profunda diz respeito ao que o espectador vai vivenciar, já que ele vai ao teatro para experimentar algo, sem possuir metodologia alguma. Ele traz consigo apenas a sua pronta disponibilidade e o desejo de submeter-se a alguma influência, que não pode ser condicionada de antemão. Por outro lado, o ator, por certo, imagina à sua frente um único espectador e se concentra nele, sem considerar suas idiossincrasias pessoais, mas sim, transformando todo o público em um único espectador, que deverá ser hipnotizado por sua atuação.

Assim, o problema da “vivência” passa do campo da psicologia pura para o campo da teoria da arte. Aqui, a constatação de que há diversas “emoções” envolvidas (psicologia da percepção) não soluciona a questão, mas a coloca de lado.

² O termo russo “perejivanie” (переживание) é polissêmico. Entre seus diversos significados encontramos: “vivência”, “experimentação”, “experiência”, “sensação”, “sentimento”, “ensimesmamento”, entre outros.

É sabido que para provocar uma reação cômica, o declamador (recitador) ou narrador deve preservar uma seriedade absoluta. A reação cômica é intensificada se o próprio narrador não ceder à emoção do riso e isso é bem sabido por todos, por experiência própria. Nesse caso, ocorre que, a fim de justamente produzir um forte efeito emocional (se não houver o riso, houve falha na comicidade), o *performer* deve se manter neutro, por assim dizer. É digno de nota o fato de que justamente a reação cômica, e somente ela, se manifeste de uma forma tão enfática e emocional: na forma do riso.

A melhor confirmação para o ator cômico ou para a peça cômica é o riso amigável do público (como se fosse o espectador único). Por outro lado, se, durante a apresentação de uma tragédia, o público rompesse em lágrimas, isso não tornaria evidente o grande talento do ator, mas sim, e acima de qualquer outra coisa, seria um rompante coletivo de nervos. E poderíamos dizer com segurança que, diante de tal comportamento do público, os atores achariam graça ou se sentiriam incomodados.

Trata-se aqui do fato de que o riso é, de um modo geral, uma emoção predominantemente intelectual. Essa emoção não está ligada ao conteúdo da vida *anímica* e, por isso, não é íntima, mas sim, consciente. O riso solitário é estranho mesmo para a mais risonha das pessoas; em contraposição, é mais natural que choremos sozinhos ou junto das pessoas mais próximas. O leitor que lê apenas para si um conto cômico, ri com mais vontade caso haja alguém além dele no cômodo; como se convidasse o outro -- embora este não tenha noção do conto lido -- a tomar parte do riso. É possível afirmar que a emoção do riso, em seu aspecto “formal”, não está relacionada à vida *anímica* e aos seus matizes individuais, mas sim, indica apenas a reação a uma impressão exterior, específica da percepção estética.

Na história do teatro e da literatura houve épocas em que a comédia prevaleceu sobre os demais gêneros; assim também é em na nossa época. Isso atesta a exigência especial do público de reavivar as percepções estéticas, livres da ligação com as emoções *anímicas* e daí a necessidade de uma arte motivada, e não colorida por tendências predeterminadas. Não faz mal que essa arte seja tida mais como primitiva do que como “elevada”; na realidade, ela é o verdadeiro núcleo da arte. Qualquer arte “elevada”, como que predeterminada a despertar emoções (isto é, emoções de indignação, tristeza, horror, enternecimento, alegria etc.), já é uma espécie de engodo, de compromisso: uma passagem para a vida ou para um ritual religioso.

No que diz respeito às outras artes, é importante levar em consideração a especificidade das emoções que elas provocam. A reação autêntica (isto é, aquela que corresponde à natureza das coisas) diante de uma obra musical deve ser uma emoção conforme a especificidade dos aspectos musicais, incompatível com as emoções *anímicas* ou predeterminadas. Todo o resto (os diversos estados de espírito) é uma estranha mistura, interessante para os psicólogos, mas que não possui nenhum vínculo com a arte. Para as pessoas desprovidas de musicalidade a música lhes é desagradável, seja porque nada experimentam ao ouvi-la (“tédio”), seja porque, sob a influência dos sons, começam a se entregar às emoções *anímicas* sem aquela sedução que pareceria apropriada a outros defensores da “emocionalidade” da arte. Nisso há algum exagero: esse tipo de emoções, na forma natural delas, já desperta suficientemente a vida *anímica* de cada um.

Digo tudo isso a fim de mostrar a indeterminação da palavra “emoção”, no sentido em que ela é costumeiramente empregada. Se por emoções compreendemos apenas as experiências de alegria, sofrimento, ira, medo etc., então a arte, em sua essência (não do ponto de vista da psicologia da percepção, mas do ponto de vista da teoria da arte), implica em uma emoção que vem de fora. Se dermos à palavra “emoção” um sentido mais abrangente, então é preciso distinguir entre algumas categorias de emoção, já que as emoções *anímicas* (predeterminadas) distinguem-se das *espirituais* (formais). As primeiras estão associadas ao conteúdo individual da vida *anímica* e são geradas por ela; trata-se do processo *anímico* interior que nunca é interrompido e que caracteriza por si só o temperamento individual. Chamo as emoções da segunda ordem [as *espirituais*] de “formais”, no sentido que elas não estão diretamente ligadas ao conteúdo íntimo da vida *anímica* individual, mas se relacionam com ela, como a forma se relaciona com o material. As percepções estéticas são caracterizadas pelo fato de que o campo das emoções *anímicas* permanece neutralizado, enquanto o campo de outras emoções é estimulado. Nas artes que fazem uso da palavra (ou seus equivalentes: linguagem corporal e gestualidades), as emoções *anímicas* são neutralizadas justamente pelas “convenções” inerentes a essas artes. O teatro deve possuir uma ribalta ou algo que a substitua, pois, a eliminação do palco sempre implica o risco que o espectador comece a oscilar entre emoções de outra ordem. Na cinematografia as emoções *anímicas* são neutralizadas não apenas pelo fato de o filme vir acompanhado de ilustrações musicais. A música, nesse caso, desempenha uma função neutralizante,

como se libertasse o espectador das emoções *anímicas* e envolvesse os acontecimentos que ocorrem na tela em uma atmosfera estética especial.

A neutralização das emoções *anímicas* pode ser dificultada por conta da expectativa da excitação que as acompanha, mas apenas para dar uma força ainda maior à sua tradução para o campo das emoções *formais*, estéticas. É preciso reconhecer a existência desse tipo de emoções como elas sendo especiais, irredutíveis à emoção de tipo usual. A emoção rítmica, a emoção discursiva, plástica, tonal, sonora, as emoções espaciais, de movimento etc. são as emoções *formais* graças as quais vive a arte e é para satisfazê-las que ela existe. As emoções desse tipo, por sua natureza, não são individuais, não são condicionadas segundo o estado de espírito do indivíduo, mas sim, são sociais e, nesse sentido, objetivas. Por isso é que uma das características da arte que faz uso de materiais complexos, como a palavra ou seu equivalente, gravita ao redor do cômico. Falaremos em outra oportunidade mais detalhadamente sobre isso.

Размышления об искусстве: Искусство и эмоция³

Борис Эйхенбаум

В актерском обиходе имеется термин “переживание”. Спорят – должен ли актёр “переживать” свою роль или не должен. Спор этот, как большинство споров, не приводит ни к чему и только затемняет проблему. Вопрос, в сущности, не в том, должен ли актёр на сцене переживать что-нибудь или не должен, а в том, какого рода переживание должен он возбуждать у зрителя. Вопрос о переживании актёра есть, в конце концов, вопрос о стиле или методе его игры и решается именно этим – это, так сказать, его профессиональное дело или, если угодно, его профессиональная тайна. Гораздо важнее и острее вопрос о переживании зрителя, потому что зритель приходит в театр с тем, чтобы что-то пережить, и никаким особым методом не обладает. Он приходит только с готовностью и с желанием подвергнуться некоему воздействию, которое определить заранее он не может. При этом актёр, конечно, воображает пред собой некоего единого зрителя и рассчитывает на него, а не на индивидуальные

³ Publicado originalmente em: Жизнь искусства, nº11, 11/03/1924.

различия – превратить весь зрительный зал в единого зрителя, им гипнотизируемого.

Так проблема “переживания” из области чистой психологии переходит в область теории искусства. Здесь констатирование различных “эмоций” (психология восприятия) не разрешает вопроса, а уводит от него в сторону.

Известно, что для того, чтобы вызвать комическую реакцию, чтец или рассказчик должен сохранять совершенную серьезность. Комическая реакция усиливается, если рассказчик сам не отдается эмоции смеха, – это хорошо известно каждому по опыту. Оказывается, что в этом случае, рассчитанном именно на сильный эмоциональный эффект (если смеха нет, то комическое проваливается), исполнитель должен быть как бы нейтрален. Замечательно ещё, что именно комическая реакция, и только она, выражается в такой подчеркнуто-эмоциональной форме – в форме смеха. Лучшая аттестация для комического актёра или для комической пьесы – дружный хохот зала (единый зритель). Между тем, если бы во время исполнения трагедии весь театр зарыдал, то это вовсе не свидетельствовало бы о высоком даровании актёра, а скорее всего – о массовом расстройстве нервов. И можно с уверенностью сказать, что при таком поведении зала актёрам стало бы неприятно или смешно.

Дело здесь, повидимому, в том, что смех есть вообще, эмоция по преимуществу интеллектуальная. Она не связана с индивидуальным содержанием душевной жизни и потому не интимна, а сознательна. Смех в одиночку странен самому смеющемуся, тогда как провалить слёзы естественнее всего наедине или с самыми близкими людьми. Читающий про себя смешной рассказ смеется сильнее, если в комнате есть кто-нибудь кроме него – точно приглашая этого другого, хотя бы и не имеющего представления о рассказе, принять участие в смехе. Можно утверждать, что эмоция смеха, как “формальная”, не связанная с душевной жизнью и её индивидуальными оттенками, а свидетельствующая лишь о реакции на впечатление извне, специфична для эстетического восприятия.

В история театра и литературы есть эпохи, когда комическое царит над всеми другими жанрами – такова наша эпоха. Это свидетельствует об особой потребности масс в освежении эстетических восприятий, освобожденных от связи с душевными эмоциями, – о потребности в немотивированном, не окрашенном целевыми тенденциями искусства. Пусть это искусство выглядит более примитивным, чем так-называемое “высокое” – на самом деле оно-то и есть

настоящее нутро искусства. Всякое “высокое” искусство, как бы рассчитанное на возбуждение целевых эмоций (т.е. эмоций негодования, печали, ужаса, умиления, радости и т.д.), есть уже своего рода обман, компромисс – переход к жизни или к религиозному обряду.

Что касается других искусств, то здесь важно принять во внимание специфичность возбуждаемых ими эмоций. Настоящей (т.е. отвечающей природе вещи) реакцией на музыкальное произведение должны быть эмоции специфически-музыкальные, несоизмеримые с душевными или целевыми эмоциями – все остальное (всевозможные “настроения”) есть посторонняя примесь, интересная для психолога, но не имеющая никакого отношения к искусству. Людям, лишенным музыкальности, музыка неприятна или потому, что они ничего не переживают (“скучно”), или потому, что они, под воздействием звуков, начинают отдаваться душевным эмоциям вовсе не так соблазнительно, как это кажется иным защитникам “эмоциональности” искусства. В этом есть что-то извращенное – такого рода эмоции в их натуральном виде достаточно возбуждает сама душевная жизнь каждого.

Всё это я говорю для того, чтобы показать неопределенность слова “эмоция” в том виде, как оно обычно употребляется. Если под эмоциями разуметь только переживания радости, печали, гнева, страха и т.д., то искусство в существе своём (не с точки зрения психологии восприятия, а с точки зрения теории искусства) вне эмоционально. Если же придавать слову “эмоция” более широкий смысл, то надо различать какие-то категории эмоций – хотя бы душевные (целевые) эмоции отличать от духовных (формальных). Первые связаны с индивидуальным содержанием душевной жизни и им порождаются – это интимный душевный процесс, который никогда не прекращается и характеризует собою индивидуальный темперамент. Эмоции второго порядка я называю “формальными” в том смысле, что они непосредственно не связаны с интимным содержанием индивидуальной душевной жизни, а относятся к ней, как форма к материалу. Эстетическое восприятие характеризуется тем, что область душевных эмоций неутрачивается, а возбуждается область иных эмоций. В искусствах, пользующихся словом (или его эквивалентами – мимикой и жестом), душевные эмоции нейтрализуются именно теми “условностями”, которые свойственны этим искусствам. Театр должен иметь рампу или что-нибудь её заменяющее – уничтожение рампы всегда грозит тем, что зритель начнёт колыхаться между

эмоциями разного порядка. В кинематографе душевные эмоции нейтрализуются не только тем, что движение фильма сопровождается музыкальной иллюстрацией. Музыка в данном случае берёт на себя нейтрализующую роль, как бы освобождая вас от душевных эмоций и обволакивая развертывающиеся на экране события особой эстетической атмосферой.

Нейтрализация душевных эмоций может быть осложнена расчетом на попутное их возбуждение, но только с тем, чтобы придать ещё большую силу их переводу в область эмоций формальных, эстетических. Надо признать существование этого рода эмоций как особых, несводимых на эмоция обычного типа. Римическая эмоция, эмоция речевая, пластическая, цветовая, звуковая, эмоции пространства, движения и т.д. – вот те формальные эмоции, которыми живёт искусство и для удовлетворения которых оно существует. Этого рода эмоции, по природе своей, не индивидуальны, не обусловлены душевным состоянием личности – они социальны и в этом смысле объективны. Вот почему для искусств, пользующихся сложным материалом слова или его эквивалентами, так характерно тяготение к комическому. Но об этом подробно – в другой раз.

REFERÊNCIA

ANY, Carol. Теория искусства и эмоции в формалистической работе Бориса Эйхенбаума. *Revue des études slaves*, tome 57, fascicule 1, 1985, pp.137-144. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1985_num_57_1_5475?q=any%20carol&fbclid=IwAR3NUFXU2v-jnMtGwwnJ3xGDpswriVOxmZ5B6_XEUFXsfHRIHj6HH7J_Kco

Seriam os intérpretes trapaceiros?

Benoît Kremer¹

Tradução de Ana Carolina de Freitas²
Universidade Federal de Santa Catarina

Brenda Bressan Thomé³
Universidade Federal de Santa Catarina

Bruno Brandão Daniel⁴
Universidade Federal de Santa Catarina

Entre todas as profissões intelectuais, raras são aquelas que suscitam tantas incompreensões e mal-entendidos quanto a de intérprete. Por um lado, o grande público sente uma grande admiração pelas pessoas que sussurram nas suas orelhas as palavras de seus interlocutores, escondidas à sombra entre a fala de dois chefes de Estado. É comum que jovens sonhem exercer uma tal profissão de aura tão prestigiosa, ainda que tenham dificuldades para explicar quais são as reais competências necessárias para isso e não saibam como funciona o cotidiano dos intérpretes. Por outro lado, muitas vezes se ouvem duras críticas, que podem ser resumidas em uma frase fundamental: os intérpretes são trapaceiros! Que seja permitido aqui a um representante desta profissão “cutucar a ferida” e examinar a fundo as críticas feitas aos intérpretes (que são frequentemente indiretas e raramente formuladas como críticas).

Para reproduzir de maneira mais ilustrada os diversos tipos de crítica dirigidas aos intérpretes, peguemos o exemplo (fictício) de uma intérprete⁵ e vamos segui-la ao longo de sua interação com seu cliente.

¹ Tradutor autônomo (1981), membro da STF, intérprete de conferências (1983), professor na ETI (École de Traduction et d'Interprétation da Universidade de Genebra) (introdução à interpretação consecutiva de inglês para francês, tradução simultânea de alemão para francês) e na Universidade de Grenoble (tradução jurídica de alemão para francês), antigo presidente do conselho da ETI (2006-2007), presidente da AIIC (Association Internationale des Interprètes de Conférence, www.aiic.org) desde 2006, reeleito em 2009. E-mail: b.kremer@aiic.net.

² Mestra em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: anacarolzen9@gmail.com.

³ Mestranda em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: brendathome@gmail.com.

⁴ Doutorando em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: profbdaniel@gmail.com.

⁵ O autor deste texto é um homem, mas como tal, se encontra em minoria nesta profissão, exercida por uma maioria arrasadora de mulheres. Compreende-se, então, porque ele escolhe uma colega mulher para seu exemplo.

Tudo começa com um telefonema de um potencial cliente que deseja organizar uma reunião internacional e está mais ou menos comprometido⁶ a zelar pela boa comunicação entre os participantes. A intérprete explica o que necessita saber (duração e local da reunião, línguas faladas pelos participantes, para quais línguas as falas devem ser interpretadas: no nosso exemplo, russo e francês). *TRAPAÇA!* Exclama o interlocutor: *you finge ser intérprete e estar livre na data desejada, mas de repente me diz que não pode cobrir sozinha todas as línguas da reunião!* De fato, responde a intérprete, mas, primeiramente, trabalho exclusivamente com interpretação do russo para o francês e não do francês para o russo, então é preciso garantir a comunicação no sentido contrário; em seguida, nenhum intérprete profissional que se preze aceitará trabalhar sozinho em uma tradução simultânea ao longo de meia hora. *TRAPAÇA!* Responde-lhe. *Solicitaram que eu recrute um intérprete, e agora me vejo obrigado a procurar uma equipe de quatro pessoas. Isso vai sair mais caro e não tenho certeza de que serve para muita coisa...* A intérprete então se esforça para fazê-lo compreender que não deve analisar a questão dos custos a partir do ponto de vista das taxas cobradas para organizar uma reunião, e sim a partir da qualidade da comunicação, da satisfação dos participantes e da sensação de que não perderam seu tempo ao fim do evento.

No contexto de economias globais, o cálculo rígido do empenho dos custos deve sempre estar relacionado à utilidade real das atividades que eles remuneram. Por isso, mesmo em tempos de crise, é raro questionar a qualidade do palestrante convidado, que geralmente vem a um alto custo, do outro lado do mundo; ou então questionar o conforto das salas de reunião, que não podem ser apenas cadeiras de madeira rodeadas por quatro paredes de concreto revestidas por chapas de metal; não se questiona a eficácia dos sistemas de som, que devem atender às normas tecnológicas mais modernas, nem mesmo a oferta de bebidas na pausa para o café, quem dirá a decoração floral. Frente a isso, os custos de uma equipe de intérpretes frequentemente representam uma quantia irrisória, mas é aí que se escolhe fazer economia e o organizador pensa com facilidade que são custos “supérfluos” ou “excessivos”. Seria melhor se pensasse no quanto custaria a falta de participação de seus convidados russos, a insatisfação deles, ou, pior, a total falta de entendimento entre os participantes!

⁶ Infelizmente é raro que os organizadores de conferências desejem de boa vontade contratar intérpretes ou demonstrem algum entusiasmo nisso; ao seu ver, utilizar uma única língua (acompanhe meu raciocínio) permitiria economizar, mesmo se esta não for a língua de nenhum dos locutores e nem dos ouvintes presentes... mas com um pouco de sorte, os assuntos são muito sérios ou os participantes vêm de mundos muito diferentes para que se arrisque que o encontro dê errado por “simples questões linguísticas”.

Suponhamos então que o organizador volte à razão. Entre as condições que o intérprete-consultor⁷ exigirá estão os honorários e as despesas de viagem. *TRAPAÇA!* Exclama de novo o organizador. *Somente as antigas divas da ópera poderiam exigir tanto conforto para suas viagens e hospedagem! Não estou contratando intérpretes para pagar pelas suas férias!* Nesse ponto, é importante fazê-lo compreender que a interpretação é uma profissão intelectual que exige uma concentração enorme, e que é impossível garanti-la quando se passa a noite em um trem lotado, sem fechar os olhos porque o quarto do hotel é barulhento ou quando é preciso se levantar com as galinhas porque o hotel fica no outro lado da cidade.

A reação do cliente pode ser parecida quando se explica quais são os requisitos técnicos para o trabalho do intérprete (cabines que estejam de acordo com as normas ISO, equipamento técnico adequado, presença de um técnico experiente). Mas é relativamente mais fácil de fazer com que entendam estes requisitos, afinal, não se dá uma faca de cozinha a um cirurgião, por melhor que ele seja.

Mas as condições concretas não são as únicas sobre as quais o intérprete-consultor deve lutar: chegamos agora às críticas mais profundas e que pedem por uma discussão mais séria. O intérprete-consultor aborda agora, na prática, a questão da preparação: o organizador poderia enviar os documentos que ajudassem no trabalho (atas anteriores, glossários internos, descrições mais detalhadas dos assuntos da reunião, lista de participantes e, eventualmente, o texto das palestras)? *TRAPAÇA! Eu pensei que por esse preço poderia dormir o sono dos justos, e agora tenho que fornecer documentos internos confidenciais, fazer eu mesmo uma pesquisa nos meus arquivos e dar aos intérpretes os meios concretos para repetirem palavras que serão necessárias na reunião – desse jeito é melhor que eu mesmo faça o trabalho!*

Essas três objeções merecem uma análise mais metódica. Primeiramente, os intérpretes respeitam o sigilo profissional total e absoluto. Portanto, tudo que o organizador enviar a ele se será estritamente confidencial, o que contribui para estabelecer a confiança indispensável entre o intérprete e o organizador em questão, mas também contribui para conquistar a confiança de todos os possíveis organizadores com

⁷ Chamamos de « intérprete-consultor » o intérprete que não se contenta em aceitar ou recusar uma oferta de trabalho oferecida a ele, mas que orienta e guia o cliente em potencial na travessia do labirinto de questões organizacionais relativas à interpretação, reúne a equipe necessária e encontra colegas que correspondam à tarefa. Em suma, todo intérprete “médio” pode dar aos seus contatos os conselhos solicitados, mas certos intérpretes-consultores acumularam uma grande experiência profissional sobre como orientar a organização de uma comunicação profissional em reuniões internacionais.

quem vier a trabalhar, pois saberão que nenhum segredo vazará da reunião por causa do intérprete.



Ilustração: Marlène Junius: <http://alotoftralala.over-blog.com> (JUNIUS in: KREMER, 2009).

Além do mais, estes documentos servem somente para facilitar a integração do intérprete na reunião. Pode-se dizer que, enquanto estiver em serviço, o intérprete se torna parte da empresa, do projeto, da organização ou do encontro; para poder se adaptar em tão pouco tempo, emprega muito esforço pessoal, esforço que será muito mais eficaz se o organizador puder “abrir a porta” e ajudá-lo a se familiarizar com o jargão da área, os procedimentos internos, problemas e questões ocultos.

Por fim, é verdade que os participantes de uma reunião utilizam sempre um vocabulário técnico especializado, e que a audiência da interpretação tem o direito de ouvir este vocabulário bem utilizado por intérpretes devidamente preparados. Mas o maior mal-entendido nesta situação que descrevemos diz respeito à crença errônea de

que a interpretação consiste em repetir na maior velocidade possível o que o locutor disse. Ou, A INTERPRETAÇÃO NÃO É UMA OPERAÇÃO QUE ACONTECE NAS PALAVRAS, MAS SIM NO QUE ESTÁ SENDO DITO POR MEIO DELAS! Portanto, as palavras são um meio, mas não um fim em si. O discurso do locutor se constitui não somente de termos técnicos, mas de referências culturais, subentendidas, de intenções, e expressões idiomáticas, de anedotas pessoais, tudo isso mergulhado em formulações puramente gramaticais. Isso exige uma análise semântica profunda e instantânea; somente depois dessa análise é que o intérprete poderá escolher, na língua de chegada, que roupagem convém para passar a mensagem desta outra língua e que responda às exigências gramaticais, mas também culturais e de pensamento. Se nos conscientizarmos de que isso exige conhecimento prévio, concentração, espírito de análise e decisão, bem como fluência na fala, tudo isso sob efeito do estresse devido à intensidade do pensamento do locutor e também à rapidez das operações mentais em jogo, pode-se compreender o desejo do intérprete de ter o máximo de trunfos na manga para não comprometer a reunião por uma formulação de frase imprecisa ou inexata.

Pois é preciso também ter em conta que, ao surgir uma dificuldade, certos organizadores pensam (*TRAPAÇA! De novo*) que o intérprete não acompanha o ritmo imposto pelos participantes, que se contenta em fazer um resumo das falas, que estão ouvindo apenas um conteúdo sumarizado e que fica apenas à margem daquilo que foi dito. Ora, este não é, evidentemente, o caso – mas o mal-entendido sobre o papel do intérprete está lá, apesar de tudo. Eu me lembro de dois ouvintes terem se espantado, ao fim de uma reunião, que os intérpretes tinham “até mesmo” conseguido repassar o humor e a ironia do presidente. Ah, mas é claro! Os intérpretes não se contentaram apenas em transmitir o conteúdo técnico de um discurso, mas também o seu espírito. É claro que todo o leque de competência dos intérpretes não aparece até que os discursos pronunciados assim permitam (o intérprete, antes de mais nada, respeita fielmente e plenamente o conteúdo daquele ou daquela que ele traduz, mas não pode acrescentar nada que já não estivesse ali).

É preciso admitir que não é fácil tomar profunda consciência dos processos intelectuais descritos acima: no que compreende o russo, ouvir um locutor se expressando nesta língua é uma operação simples e imediata, mas que não leva em conta necessariamente a medida das dificuldades próprias de cada locutor (Ele tem um sotaque? Forma frases completas? Utiliza expressões raras ou termos técnicos complexos? Seu discurso é excessivamente rebuscado? [em alguns casos, aquele que

apenas ouve na língua original pode achar muito agradável um discurso rápido, inteligente, recheado de anedotas e piadas, enquanto isso constitui um bom tanto de dificuldades e obstáculos para o intérprete]).

Da mesma forma, para aquele que apenas entende o francês, seguir a interpretação francesa deste discurso não permite julgar a complexidade do processo envolvido (o intérprete teve que reformular todas as frases? Utilizou constantemente sua memória de curto prazo? Reorganizou os elementos do discurso? Superou dificuldades de ordem linguística ou técnica?); o ouvinte se contenta em apreciar a fluência do intérprete, sua voz, a precisão de suas formulações, seu respeito às noções técnicas e a eficácia de sua comunicação. A fortiori, não é suficiente conhecer tanto o russo quanto o francês para julgar a qualidade da interpretação: para isso, seria necessário escutar em um ouvido o original e em outro a interpretação, e refazer em pensamento o caminho mental que levou de uma língua à outra – tudo em algumas frações de segundo. Fica claro que apenas pessoas devidamente formadas (intérpretes ou professores de interpretação) estão habituados a este tipo de exercício. Mas para um cliente não é suficiente ouvir o locutor, depois usar fones de ouvido por cinco minutos a fim de ver se o intérprete “acompanhou” a fala para poder julgar a qualidade do trabalho do intérprete, isso não serve nem mesmo para tomar consciência do que este trabalho representa. Admito, portanto, que somente o resultado final conta, e serei o primeiro a confessar que há *TRAPAÇA!* e até mesmo enganação na mercadoria se o “produto finalizado” entregue pelo intérprete for uma salada inaudível. Mas também preciso insistir no fato de que uma mensagem impecável, um conteúdo perfeito, formulado com facilidade e precisão e expresso em um tom agradável e comunicativo não é o produto de uma repetição temerária de palavras e de termos, mas de uma formação aprofundada e de uma preparação bem feita, bem como de um processo intelectual complexo e exigente realizado na hora.

Tocamos, assim, em outra crítica geralmente implícita e inconfessa (e talvez quase inconfessável!). *Existiria TRAPAÇA no trabalho dos intérpretes precisamente porque não temos a impressão de que seja um trabalho complicado: eles viajam confortavelmente, se acomodam em uma cabine, abrem o microfone, repetem duas ou três frases, e acabou – não há mais nada a fazer senão voltar para casa, é claro, depois de passar pela caixa para receber o “pagamento”.* Porém, o esforço é considerável, acredito que o descrevi acima, mas reconheçamos que é ainda pouco visível. Isso se deve, em partes, ao fato de que o intérprete de qualidade fornece uma prestação de

serviço que elimina as hesitações e garante ao ouvinte uma escuta agradável e um conteúdo irretocável. Por outro lado, isso se explica também pelo fato de que o serviço prestado pelo intérprete é fluido e intangível, não se torna duradouro, é imediato: a interpretação é um produto que se consome “quente”, no momento da discussão e em uma determinada situação de comunicação. A interpretação é o elemento que contribui para a boa comunicação, para as trocas entre participantes, para o estabelecimento do diálogo, mas, assim como o sal, se dissolve no prato, e no momento da degustação, não é mais percebida como um ingrediente à parte, mas como um elemento inseparável do todo. Em outras palavras, é justamente quando o intérprete não se faz notar que sua presença é tida como muito eficaz!! E nestas circunstâncias é particularmente difícil separar os componentes que levaram a este sucesso, pois eles foram “digeridos” ao longo da discussão, que aconteceu oralmente e por isso, nenhum traço resta para fins de verificação⁸. Para resumir, poderíamos citar o provérbio inglês *the proof of the pudding is in the eating*⁹: é o bom andamento da reunião (no campo da comunicação propriamente dita, evidentemente, e não no campo dos resultados concretos que não dependem dos intérpretes!) o que comprova (retrospectivamente) a qualidade da interpretação.

Somente ao final desta reunião fictícia que tomamos como exemplo é que o cliente poderá se dirigir aos intérpretes para reconhecer que não houve *TRAPAÇA!* mas que suas intervenções contribuíram realmente para o sucesso da reunião e para o entendimento entre os participantes russos e franceses. Se cada elo da corrente fizer sua parte, se o intérprete-consultor der conselhos e guiar o cliente ao recomendar as melhores soluções; se os intérpretes individuais se prepararem da melhor forma e colocarem em prática todas as suas competências profissionais; se o cliente aceitar fazer sua parte e integrar os intérpretes dentro da organização de sua reunião, facilitando que possam contribuir de forma eficaz; então a utilidade da profissão de intérprete ficará clara para todos.

Além de todas as críticas já mencionadas, há uma que nunca é feita, mesmo que possa ser a única justificável... De fato, por causa das limitações da profissão, os intérpretes repetem as palavras dos outros o tempo todo. Mas lá no seu íntimo,

⁸ Fica claro que isso representa uma das maiores diferenças entre interpretação e tradução, sendo que a tradução tem o traço escrito sempre disponível para um “controle” posterior, com a cabeça fria, mas também tem uma limitação complementar para o tradutor: seu trabalho deve resistir a diferentes contextos de leitura e à passagem dos anos. Outra fonte de um certo sentimento de *TRAPAÇA* está na operação da tradução escrita parecer infinitamente mais complicada e, assim, mais nobre do que a operação da tradução oral, enquanto que esta última preserva uma aura de maior prestígio...

⁹ N. T.: algo parecido com o provérbio em português: “Só a experiência comprova.”.

frequentemente sentem a necessidade de fazer notar suas próprias vozes, de expressar sua criatividade e suas ideias sem passar pelas do outro, em outras palavras, sentem necessidade de se transformar em interlocutores! Ao se colocarem na pele das pessoas que estão traduzindo, os intérpretes parecem atores que assumem a cada noite um papel diferente – mas se contentam em representá-lo, sem vivê-lo realmente. Quem sabe então, quando isso acontece, poderíamos acusá-los então, justamente, de fingimento, ou seja, de *trapacear*?

Les interprètes sont-ils des tricheurs?

Benoît Kremer

De toutes les professions intellectuelles, rares sont celles qui suscitent autant d'incompréhensions et de malentendus que l'interprétation. D'un côté, le grand public ressent une grande admiration pour les personnes, à demi dans l'ombre entre deux chefs d'État, qui leur chuchotent à l'oreille les propos de leurs interlocuteurs. Il n'est pas rare que les jeunes rêvent d'exercer une profession auréolée d'un tel prestige, bien qu'ils soient souvent en peine d'expliquer les véritables compétences requises et ignorent comment s'organise le quotidien des interprètes. De l'autre côté, on entend parfois évoquer à mots couverts des critiques que l'on pourrait résumer d'une phrase lapidaire : les interprètes sont des tricheurs ! Qu'il soit ici permis à un représentant de cette profession de « crever l'abcès » en examinant sur le fond les reproches faits aux interprètes (mais souvent indirectement, et rarement formulés en ces termes).

Pour retracer de la façon la plus aisée les divers types de critique adressés aux interprètes, prenons l'exemple (fictif) d'une interprète¹⁰ et suivons-la tout au long des contacts avec son client.

Tout commence avec l'appel téléphonique d'un client potentiel, désireux d'organiser une réunion internationale et plus ou moins obligé¹¹ de veiller à la bonne communication entre les participants. L'interprète se fait expliquer les besoins (durée et

¹⁰L'auteur de ce texte est un homme, mais à ce titre, se retrouve en minorité dans cette profession, exercée à une écrasante majorité par des femmes. On comprendra donc qu'il choisisse une collègue féminine dans son exemple.

¹¹ Il est hélas rare que les organisateurs de conférences souhaitent recruter des interprètes de leur plein gré et avec enthousiasme ; dans leur esprit, l'utilisation d'une langue unique (suivez mon regard) permettrait de faire des économies, même si elle n'est la langue maternelle d'aucun orateur et bien évidemment d'aucun auditeur dans la salle... Mais avec un peu de chance, les enjeux sont trop élevés ou les participants viennent d'horizons trop différents pour que l'on puisse se permettre de risquer de faire capoter la rencontre pour de « simples questions linguistiques ».

lieu de la réunion, langues parlées par les orateurs, langues vers lesquelles l'interprétation est souhaitée : dans notre exemple, russe et français). *TRICHERIE !!* s'exclame son interlocuteur : *vous prétendez être interprète, libre à la date voulue, mais tout à coup vous me dites que vous ne pouvez pas couvrir seule toutes les langues de la réunion !* Certes, répond l'interprète, mais d'une part, je travaille exclusivement du russe vers le français, et pas du français vers le russe, donc il faut aussi assurer la communication dans l'autre sens ; et d'autre part, aucun interprète professionnel digne de ce nom n'acceptera jamais de travailler seul en simultané au-delà d'une demi-heure. *TRICHERIE !* lui réplique-t-on, *on m'a demandé de recruter un interprète, et voilà que je me retrouve avec toute une équipe de quatre personnes... Cela va me revenir plus cher et je ne suis pas sûr que cela serve à grand-chose...* L'interprète s'échine alors à faire comprendre que la question des coûts ne doit pas se voir à travers l'addition des frais engagés pour organiser une réunion, mais à travers la qualité de la communication, la satisfaction des participants et le sentiment général qu'ils n'ont pas perdu leur temps.

Dans un contexte d'économies généralisées, le strict calcul des coûts engagés doit toujours être mis en regard de l'utilité réelle des activités qu'ils rémunèrent. Ainsi, même en période de crise, il est rare de pinailler sur la qualité de l'orateur invité, que l'on fait venir à grands frais de l'autre bout du monde, sur le confort des salles de réunions, dont on n'imagine pas qu'elles se composent de chaises en bois entourées de quatre murs de parpaings coiffés de tôle ondulée, sur l'efficacité du système d'amplification acoustique, qui doit répondre aux normes technologiques les plus modernes, ni même sur l'offre de boissons à la pause café, voire sur la décoration florale. Face à ces coûts, ceux d'une équipe d'interprètes représentent souvent une faible fraction, mais ce sont eux que l'on met en exergue et dont l'organisateur pense aisément qu'ils sont « superflus » ou « excessifs ». Il ferait cependant bien mieux de penser à ce que lui coûterait l'absence de participation de ses invités russes, leur insatisfaction ou, pire encore, l'incompréhension totale entre les participants !

Supposons donc que l'organisateur vienne à résipiscence. Parmi les conditions que l'interprète-conseil¹² va réclamer figurent les honoraires et les conditions de

¹² On nomme « interprète-conseil » l'interprète qui ne se contente pas d'accepter ou de refuser une offre de travail le concernant directement, mais qui oriente et guide également le client potentiel à travers tout le labyrinthe des questions d'organisation relatives à l'interprétation, en composant l'ensemble de l'équipe et en trouvant les collègues correspondants. Dans les grandes lignes, tout interprète « lambda » peut donner à ses contacts les conseils requis, mais certains interprètes-conseils ont accumulé une grande expérience professionnelle en matière d'orientations à donner en vue d'une organisation professionnelle de la communication dans une réunion internationale.

voyage. *TRICHERIE !* s'exclame à nouveau l'organisateur. *Seules les divas d'opéra du passé se permettaient d'exiger tout le confort pour leurs voyages et leur hébergement ! Je ne recrute pas des interprètes pour leur offrir des vacances !* À ce stade, force est de lui faire comprendre que l'interprétation est une profession intellectuelle exigeant une concentration énorme, impossible à assurer lorsque l'on a passé la nuit dans un train bondé, que l'on n'a pas fermé l'oeil parce que la chambre d'hôtel était bruyante ou que l'on a dû se lever dès potron-minet parce que l'hôtel était à l'autre bout de la ville.

La réaction du client risque aussi d'être similaire lorsqu'il lui est expliqué quels sont les besoins techniques des interprètes (cabines répondant aux normes ISO, équipement technique approprié, présence d'un technicien expérimenté). Mais il est relativement plus facile de faire comprendre ces besoins, d'autant que pour une opération non plus, on ne donne pas un couteau de cuisine à un chirurgien, fût-il le meilleur.

Mais les conditions concrètes ne sont pas les seules sur lesquelles l'interprète-conseil doit se battre : nous en arrivons maintenant à des reproches bien plus profonds et qui appelleront une discussion plus sérieuse. L'interprète-conseil aborde en effet la question de la préparation : l'organisateur peut-il lui remettre de la documentation susceptible de l'aider (procès-verbaux antérieurs, glossaires internes, description plus détaillée des enjeux de la réunion, liste des participants, éventuellement texte de leurs interventions) ? *TRICHERIE ! Je croyais que pour ce prix, je pouvais dormir sur mes deux oreilles, et voilà qu'il faut encore que je fournisse des documents confidentiels internes, que je fasse, moi, des recherches dans mes archives, et que je donne aux interprètes les moyens concrets de répéter les mots dont ils auront besoin en réunion – à ce compte-là, autant faire le travail moi-même !*

Ces trois objections méritent un examen plus poussé. En premier lieu, les interprètes sont tenus au secret professionnel total et absolu. Dès lors, tout ce que l'organisateur leur remet reste strictement confidentiel, ce qui contribue à asseoir la confiance indispensable envers cet organisateur-ci, mais aussi envers tous les organisateurs possibles à l'avenir, qui sauront désormais qu'aucun secret ne filtrera hors de la réunion à cause des interprètes.



Ilustração: Marlène Junius: <http://alotoftralala.over-blog.com> (JUNIUS In: KREMER, 2009).

De plus, ces documents ne servent qu'à faciliter l'intégration de l'interprète dans la réunion. On peut dire en effet que, pour la durée de l'engagement, l'interprète devient partie intégrante de l'entreprise, du projet, de l'organisation ou de la rencontre ; pour pouvoir s'adapter en si peu de temps, il fournit bien évidemment des efforts personnels, mais ceux-ci seront encore plus efficaces si l'organisateur lui « ouvre la porte » et l'aide, de son côté aussi, à se familiariser avec le jargon maison, les procédures internes, les enjeux cachés.

Enfin, il est vrai que les participants à une réunion manient toujours un vocabulaire technique spécialisé, et que les auditeurs de l'interprétation sont en droit d'entendre ce vocabulaire utilisé à bon escient par les interprètes dûment préparés. Mais le plus grand malentendu, dans la situation que nous décrivons, tient à la croyance erronée que l'interprétation consiste à répéter aussi rapidement que possible les mots

prononcés par l'orateur. Or, L'INTERPRÉTATION N'EST PAS UNE OPÉRATION SUR LES MOTS, MAIS SUR CE QUI EST DIT À TRAVERS EUX ! Dès lors, les mots sont un moyen, mais pas une fin en soi. Le discours de l'orateur est en effet constitué non seulement de termes techniques, mais aussi de références culturelles, de sous-entendus, d'intentions, d'expressions idiomatiques, de tournures personnelles, le tout noyé dans des formulations purement grammaticales. Tout cela exige, de manière instantanée, une analyse sémantique poussée ; ce n'est qu'au terme de celle-ci que l'interprète pourra choisir, dans la langue d'aboutissement, l'habillage qui conviendra pour faire passer le message dans cette autre langue, qui répond à d'autres exigences grammaticales, mais aussi culturelles et de pensée. Si l'on prend conscience de ce que cela exige de connaissances préalables, de concentration, d'esprit d'analyse et de décision, ainsi que d'aisance dans l'expression orale, le tout sous l'effet du stress dû à l'intensité de la pensée de l'orateur, mais aussi à la rapidité des opérations mentales en jeu, on peut comprendre le désir de l'interprète de mettre tous les atouts de son côté pour ne pas compromettre la réunion par une formulation imprécise ou inexacte.

Car il faut aussi voir que certains organisateurs s'imaginent (*TRICHERIE ! là encore*) que l'interprète ne parvient à tenir le rythme imposé par les orateurs que parce qu'ils se contentent de faire un résumé de leurs propos, qu'ils expriment un contenu sommaire et qu'ils restent en surface de l'intervention dès lors qu'une difficulté se présente. Or, tel n'est évidemment pas le cas – mais le malentendu sur le rôle de l'interprète est là, malgré tout. Je me rappelle avoir entendu deux auditeurs s'étonner, à l'issue d'une réunion, que les interprètes aient « même » su faire passer l'humour et l'ironie du président. Eh bien oui ! Les interprètes ne se contentent pas de transmettre le contenu technique d'un discours, mais aussi l'esprit dans lequel il est prononcé ; évidemment, tout l'éventail de leurs compétences ne ressort que lorsque les discours prononcés s'y prêtent (l'interprète, après tout, respecte fidèlement et pleinement le contenu de celui ou celle qu'il/elle traduit, mais ne peut y mettre plus que ce qui s'y trouve au départ...).

Il faut concéder qu'il n'est pas aisé de prendre conscience en profondeur des processus intellectuels décrits plus haut : pour qui comprend le russe, écouter un orateur s'exprimer dans cette langue est une opération simple et immédiate, mais qui ne prend pas nécessairement la mesure des difficultés propres à l'orateur (a-t-il un accent particulier ? forme-t-il des phrases complètes ? utilise-t-il des expressions rares ou des termes techniques complexes ? son débit est-il excessivement soutenu ? [dans certains

cas, celui qui se contente d'écouter peut trouver très plaisant un discours rapide, enlevé, truffé d'anecdotes et de blagues, alors que cela constitue autant de difficultés et d'obstacles pour l'interprète]). De même, pour qui comprend le français, suivre l'interprétation française de ce discours ne permet pas de juger de la complexité du processus impliqué (l'interprète a-t-elle dû reformuler toutes les phrases ? faire constamment appel à sa mémoire à court terme ? réorganiser les éléments du discours ? surmonter des difficultés d'ordre linguistique ou technique ?) ; l'auditeur se contente d'apprécier l'aisance de l'interprète, sa voix, la précision de ses formulations, son respect des notions techniques et l'efficacité de sa communication. A fortiori, il ne suffit pas de connaître à la fois le russe et le français pour juger de la qualité de l'interprétation : pour cela, il faudrait écouter d'une oreille l'original et de l'autre l'interprétation, et refaire en pensée le cheminement mental qui aboutit de l'un à l'autre – le tout, en quelques fractions de seconde. Bien entendu, seules des personnes dûment formées (interprètes ou enseignants en interprétation) sont habituées à ce genre d'exercice. Mais pour un client, il ne suffit évidemment pas d'écouter l'orateur, puis de porter les écouteurs pendant cinq minutes afin de voir si l'interprète « suit », pour juger de la qualité intrinsèque de son travail, ni même pour prendre conscience de ce que ce travail représente. Je concède cependant que c'est le résultat final qui compte, et je serais le premier à avouer qu'il y a *TRICHERIE* ! et même tromperie sur la marchandise si le « produit fini » livré par l'interprète est une bouillie inaudible. Mais il me faut aussi insister sur le fait qu'un message impeccable, d'un contenu parfait, formulé avec aisance et précision et exprimé sur un ton agréable et communicatif n'est pas le produit d'une répétition de mots et de termes irréflectie, mais d'une formation poussée et d'une préparation soutenue en amont, ainsi que d'un processus intellectuel complexe et exigeant réalisé dans l'instant.

On touche ainsi du doigt une autre critique, souvent implicite et inavouée (et peut-être presque inavouable !). *Il y aurait TRICHERIE de la part des interprètes précisément parce que l'on n'a pas l'impression que leur travail soit compliqué : ils voyagent dans le confort, s'installent en cabine, ouvrent le micro, répètent deux ou trois phrases, et le tour est joué – il ne reste plus qu'à rentrer chez soi en passant, bien sûr, par la case « paiement ».* Or, l'effort est soutenu, je crois l'avoir décrit plus haut, mais, reconnaissons-le, il est assez peu visible. Cela tient d'une part à ce que l'interprète de qualité fournit une prestation professionnelle qui élimine les hésitations et assure à l'auditeur une écoute agréable et un contenu irréprochable. D'autre part, cela s'explique

aussi par le fait que la prestation de l'interprète est fluide et impalpable parce qu'elle ne s'inscrit pas dans la durée, mais dans le moment immédiat : l'interprétation est un produit qui se consomme « à chaud », dans l'instant de la discussion et dans une situation de communication précise. C'est l'élément qui contribue à la bonne communication, aux échanges entre les participants, à l'instauration du dialogue, mais comme le sel, il se dissout dans le plat et, au moment de la dégustation, n'est plus perçu comme un ingrédient à part, mais comme un élément indissociable du tout. En d'autres termes, c'est précisément lorsque l'interprète n'a pas fait sentir sa présence qu'il s'est avéré le plus efficace !! Et dans ces circonstances, il est particulièrement difficile de dissocier les unes des autres les diverses composantes qui ont contribué à ce succès, parce qu'elles ont été « digérées » au fur et à mesure de la discussion, qui a eu lieu oralement et dont, par conséquent, aucune trace ne demeure à des fins de vérification¹³. Pour résumer, on pourrait citer le proverbe anglais *the proof of the pudding is in the eating* : c'est le bon déroulement de la réunion (sur le plan de la communication proprement dite, évidemment, et non sur celui des résultats concrets, qui, eux, ne dépendent pas des interprètes !) qui atteste (rétrospectivement) de la qualité de l'interprétation.

Ce n'est donc qu'à la fin de notre réunion prise en exemple que le client pourra s'adresser aux interprètes pour reconnaître qu'il n'y avait pas eu *TRICHERIE* ! mais que leur intervention avait réellement contribué au succès et à l'entente entre les participants russes et français. Si chaque maillon de la chaîne joue pleinement son rôle, l'interprète-conseil en dispensant des conseils avisés, en guidant le client et en lui recommandant les meilleures solutions, les interprètes individuels en se préparant au mieux et en mettant en oeuvre toutes leurs compétences professionnelles, le client lui-même en acceptant d'intégrer les interprètes dans l'organisation de sa réunion et en leur donnant les moyens d'y apporter leur contribution efficace, alors l'utilité de la profession d'interprète sera évidente pour tous.

Par-delà tous les reproches évoqués, il en est un qui ne l'est jamais, alors qu'il pourrait éventuellement être le seul justifié... En effet, de par les contraintes propres au

¹³ Bien entendu, cela représente une des différences majeures avec la traduction, dont la trace écrite reste toujours disponible pour un « contrôle » ultérieur à tête reposée, mais aussi avec la contrainte supplémentaire, pour le traducteur, que son travail doit pouvoir résister à des contextes de lecture différents, à des publics différents, voire au passage des années. Autre source, d'ailleurs, d'un certain sentiment de *TRICHERIE*, l'opération de traduction écrite paraissant ainsi infiniment plus compliquée, mais aussi plus noble, que l'opération de traduction orale, alors que cette dernière reste auréolée d'un plus grand prestige...

métier, les interprètes répètent à longueur de temps les propos des autres. Mais au fond d’eux-mêmes, ils ressentent souvent le besoin de faire entendre leur propre voix, d’exprimer leur créativité et leurs idées sans passer par celles d’autrui, en d’autres termes de se transformer en orateurs ! Se glissant dans la peau des personnes qu’ils traduisent, les interprètes ressemblent à des acteurs qui endossent chaque soir un rôle différent – mais se contentent évidemment de le jouer, sans le vivre réellement. Qui sait, donc, si à ce stade, on ne pourrait pas les accuser à juste titre de faire semblant, c’est-à-dire de *tricher* ?

REFERÊNCIAS

JUNIUS, Marlène. [sem título]. Sem data. On-line. Paris, Blog Aloftralala. Disponível em: <http://alotoftralala.free.fr/>. Acesso em 10 de fev 2021.

KRÂMÉR, Benoît. Les interprètes sont-ils des tricheurs ? *Traduire*, Paris, n° 221, 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/traduire/340>. Acesso em: 10 de fev 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/traduire.340>.

Sylvia Plath: uma poeta em três mortes

Jessica Atal

Tradução de André Faria¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Este ano de 2010 completam cinquenta anos que o primeiro livro de poesia de Sylvia Plath, *El Coloso y otros poemas* foi publicado na Inglaterra no ano de 1960. Reconhecida na atualidade pelo seu estilo confessional – junto a Anne Sexton e Robert Lowell –, esta trágica heroína pediu a gritos que a salvassem da morte através de uma das vozes poéticas mais originais da poesia norte-americana do século XX.

Ela sempre soube que seria escritora. Sylvia Plath era uma poeta que acreditava em sua poesia. Sabia claramente qual era a sua paixão, sua vocação e ela nunca questionou isso. Tudo o que sentia e vivia, tudo o que via, transformava em palavras, em arte. Ted Hughes, seu marido e também poeta inglês, nunca a viu descartar nenhum de seus escritos. O que ela começava levava até o fim. Junto ao grosso dicionário de capa vermelha que herdou de seu pai, ela fazia o trabalho de uma escultora. polia o poema até descobri-lo e trazer à tona sua forma final, sua essência, se era uma paisagem de inverno, um pedaço de fruta, um esqueleto de mulher, a noite ou o nascer do sol, a calma ou a fúria que desencadeava dentro dela. Foi uma mulher de mente frenética e nebulosa, inteligente, faminta como uma fera, apaixonada, transitando pelos lugares da existência sempre à beira do abismo, superexposta, como uma "tola magnânima despejada de seu único reino...". Uma mulher excepcionalmente dotada, sua poesia é de uma riqueza inesgotável e única; reúne engenhosidade, graça, ternura, ritmo, força e, acima de tudo, ousadia, coragem e verdade.

Sylvia Plath soube como lidar com os aspectos mais esplêndidos e também com os aspectos mais sombrios da vida: a dor, a doença e a morte. Juntamente com Anne Sexton e Robert Lowell, eles são os grandes expoentes da poesia confessional norte americana. No entanto, nada, nem seu imensurável talento, nem sua paixão por escrever nem o amor por seus dois filhos pequenos foram capazes de salvá-la da profunda

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) / Departamento de Letras e Línguas Estrangeiras (DLLE). E-mail: dedefaria1@hotmail.com.

depressão da qual ela foi intermitentemente vitimada ao longo de sua vida e que finalmente a mataria. Ela foi uma dessas pessoas que acabam sendo devoradas pelo inferno que às vezes encontram e sofrem na Terra. A manhã de 11 de fevereiro de 1963, exatamente no dia em que completavam três anos desde que a editora Heinemann publicou seu primeiro livro, *O Colosso e Outros Poemas*, (The Colossus and Other Poems) com significativos elogios por parte da crítica, Sylvia Plath, já um pouco longe deste mundo, deixou dois copos de leite ao lado de seus filhos, e se trancou na cozinha, preocupando-se em fechar todas as saídas. Ingeriu pílulas para dormir, acendeu o forno e colocou a cabeça dentro dele. Mais tarde, ela seria encontrada morta e a causa não seria difícil de determinar: suicídio por sufocamento.

O despertar literário

Sylvia nasceu em 27 de outubro de 1932, em Boston, Massachusetts, filha de Otto Plath, um imigrante alemão, entomologista e professor universitário, e Aurélia Schober, também professora. Sempre foi muito atenta, interessada em aprender e descobrir o mundo. Um de seus professores em Bradford se lembra dela como uma garota "alegre, vital e encantadoramente entusiasmada". Aos oito anos, já escrevia poemas e um sobre grilos e vagalumes foi publicado no Boston Sunday Herald. Aos 13 anos, a revista phillipiana publicaria outros trabalhos seus sobre a natureza e emoções de acordo com sua idade. Era uma menina alta e bonita; seu cabelo loiro, brilhante e longo, era penteado em duas tranças. Seu sorriso encantava. Apaixonada pelos estudos, ela sempre queria ser a melhor. Desde de pequena associou o ser "uma boa menina" com o amor e a atenção que seus pais lhe davam. O veneno da exigência e da perfeição aninhou profundamente em seu espírito inquieto, ávido por conhecimento. Por outro lado, era um amante da natureza e do mar. Era fascinada pela vida ao ar livre, a enchia de energia, sentia-se feliz. Mas um fato trágico, a morte de seu pai em 1940, marcaria não só sua infância, mas se tornaria um trauma – o medo do abandono – que Sylvia nunca superou.

Com o tempo, Otto Plath se acostumou a passar o tempo trancado em seu estúdio, escrevendo e estudando, dando cada vez menos atenção às crianças e à casa. De repente, ele começou a enfraquecer fisicamente e recusando-se a ir ao médico (de alguma forma, procurou sua própria morte), contava com os cuidados de sua esposa, vinte anos mais nova que ele, que deveria até mesmo ajudá-lo a digitar seu trabalho. As

crianças eram frequentemente deixadas aos cuidados dos avós maternos. Otto Plath mais tarde teria sua perna amputada como resultado de gangrena. Foi quando o diagnosticaram com um quadro avançado de diabetes. Em pouco tempo, no ano de 1940, ele morreu de embolia pulmonar.

Os sentimentos da família foram encontrados. Por um lado, as crianças (Sylvia e Warren, alguns anos mais novas que a irmã) ficaram sem pai, mas recuperaram a atenção da mãe. Aurélia, por sua vez, recuperou alguma independência, embora Sylvia estrelasse cenas manipuladoras e possessivas que a fariam desistir da ideia de continuar desenvolvendo-se profissionalmente.

A família mudou-se para viver por um tempo com os avós maternos e a organização do sistema familiar não era mais tão rigorosa. Sylvia, de qualquer forma, continuaria a exigir-se de uma maneira doentia, sem deixar nunca a aluna excepcional que sempre foi. O que não era um sucesso absoluto, o considerava um fracasso. Ela tinha uma necessidade obsessiva de ser a melhor em tudo: "A perfeição é terrível/ não pode ter filhos", escreve em "Os Manequins de Munique". Em plena adolescência, seus poemas e histórias eram publicados em revistas como *Seventeen*, *Mademoiselle* e *The Christian Science Monitor*. Aos 17 anos, se declarou escritora profissional.

Em 1950 começou a escrever um diário sobre sua vida de forma sistemática. Além de anotações sobre eventos cotidianos, ela estava interessada na política de seu país e no que ela chamava de "decadência da América", mas especialmente ali vimos como as relações sentimentais se tornam parte importante de sua vida. O mais grave era que procurava controlá-los tanto quanto controlava o resto das coisas ao seu redor, e quando um relacionamento falhava, era muito difícil para Sylvia suportar frustração e desgosto: "Meus pensamentos são ásperos e pálidos/ Minhas lágrimas como vinagre/ Ou o amarelo amargo e cintilante/ de uma estrela atlética", são os primeiros versos do poema intitulado "Traído". Em seguida começariam ataques de raiva e depressões que a levavam a se perguntar sobre o significado de sua vida e da existência. Aos 18 anos, escrevia: "Para que é a minha vida? O que vou fazer com ela? Eu não sei e tenho medo. Essas situações alternavam-se com pontuais momentos de narcisismo e segurança. Ansiava por liberdade, poder, e rejeitava a subjugação feminina da época. Em seu diário lemos: "Liberte-me de cozinhar três vezes ao dia. Liberte-me da gaiola inexorável de rotina e costume"; "Acho que gostaria de me chamar de 'A Garota que Queria Ser Deus'"; e, mais tarde: "Eu amo a liberdade. Deploro restrições e limitações... Eu sou eu... Eu sou poderosa.

A questão econômica nunca foi fácil para a família Plath, especialmente depois da morte do pai, e Sylvia teve que trabalhar para pagar seus estudos. Às vezes ela cuidava de crianças, e também recebia alguns dólares com seus prêmios e publicações literárias. Quando começou seus estudos na Smith College, sentia-se inferior a muitas de suas colegas, embora ela fosse reconhecida por suas boas notas e tivesse sido escolhida como uma das editoras da revista da universidade. No entanto, no final de 1952, Sylvia desenvolveu depressão aguda. Ela teve que ser internada e os médicos aconselharam tratamento com eletrochoque. Esta experiência a apavorou e causaria um grande ressentimento contra sua mãe. Fora do círculo familiar, ninguém sabia sobre sua doença. Sylvia contava em suas cartas que estava tirando umas férias "pacíficas". Poucos dias depois de deixar o hospital, forçou um armário onde havia um frasco de pílulas para dormir, tomou-os, e rastejou para um esconderijo entre os quartos da casa. Deixou um bilhete dizendo que estava indo para uma longa caminhada. Ficou inconsciente por dois dias, até que algumas queixas alertaram seu irmão. Ela tinha 20 anos. Foi sua primeira tentativa de suicídio e o segundo encontro próximo da morte.

Uma das poucas pessoas que entendia a complexidade do caráter de Sylvia era Olive Higgins Prouty, uma mulher que logo reconheceu o grande talento de Sylvia e foi sua protetora ao longo da vida. A própria Sra. Prouty já havia vivido e superado uma grave crise nervosa e sabia que a única maneira de Sylvia se recuperar era sob os cuidados de um bom médico. Sylvia Plath teve a sorte de conhecer Ruth Beuscher, uma jovem psiquiatra que se tornaria um importante pilar psicológico para ela: Beuscher tentou ensiná-la a confiar em si mesma, a entender a relação com seus pais, a entender que ela não precisava "fazer" nada para ser digna de amor. Pouco depois de tratá-la, Sylvia parecia recuperada.

Em sua biografia sobre Sylvia Plath, Linda W. Wagner-Martin escreve: "A imagem de Sylvia na faculdade em 1954 foi a de uma estrela acadêmica, uma escritora que ganhava todos os concursos literários, a garota que trabalhava demais e havia sofrido um colapso nervoso devido ao cansaço." Ela impressionava seus professores e eles tinham a imaginavam como uma jovem mulher "absolutamente equilibrada, saudável e criativa... Dava a impressão de que ela tinha acabado de chegar de uma temporada de esqui em Vermont ou de uma praia das Bermudas." No final de 1955, Sylvia receberia seu prêmio mais importante até então: a Bolsa Fulbright para estudar no Newnham College em Cambridge, Inglaterra. Uma vez em Cambridge, ela parecia ter renascido. Embora os momentos de crise não tivessem desaparecido, e durante o

primeiro ano de estudo eles a internaram novamente, ela estava encantada com a universidade. Um ano depois, em 1956, conheceu o poeta Ted Hughes, com quem imediatamente começou um relacionamento que os levaria a se casarem alguns meses depois. Seus amigos os chamavam de "Os Brownings do século XX" e eram admirados por seus evidentes méritos literários. O casal emanava sucesso e sensualidade em um clima de grande intelectualidade. Sylvia achava que seu marido era o homem perfeito - "um Adão alto... ele é o único homem no mundo que é igual a mim..." - e que eles eram, sem dúvida, o casal perfeito - "nós dois precisamos das mesmas horas de sono, e a mesma quantidade de comida e tempo para escrever" ... No entanto, o embelezamento não seria eterno e logo foi novamente engolido por angústia e confusão: "O mundo tornou-se tortuoso e amargo como um limão da noite para o dia."

O casal se mudou por um tempo para os Estados Unidos, e Sylvia voltou como professora para a Smith College. Mas também não foi um momento fácil, porque entre as aulas e o trabalho doméstico, ela praticamente não tinha tempo para escrever; invejava terrivelmente seu marido que estava apenas escrevendo, sem se preocupar em ganhar a vida com outro trabalho "real" como ela fazia. Sinusite e gripe a afetava com frequência e toda vez que ficava doente mergulhava de volta em depressões sombrias: "Eu mereço um ano, dois anos, para dar a mim mesmo uma vida própria." Eles tiveram uma pequena trégua quando passaram algumas semanas em Yaddo, um local de residência para importantes escritores e artistas. Foi lá que Sylvia ficou fascinada com a poesia de Theodore Roethke e adotou um tom mais coloquial, irônico, leve e solto em sua escrita. Fazia pouco tempo que ela tinha conhecido a poesia de Robert Lowell e também a poeta Anne Sexton; as duas se identificaram muito, Sylvia adquiriu de Anne o uso de elementos oníricos e surreais. Na verdade, ambas seriam reconhecidas como figuras relevantes da poesia confessional e coincidiriam em um final trágico. Mulheres à frente de seu tempo? Muitos agora especulam sobre a bipolaridade de Sylvia Plath. Provavelmente os medicamentos certos poderiam ter sido o ingrediente que não souberam indicar no seu currículo.

Em 1959, Sylvia Plath e Ted Hughes retornaram à Inglaterra. Viveram em Londres e um ano depois mudaram-se para Devon. Eles compraram uma casa antiga com dez quartos, o que parecia apropriado para a família que eles estavam esperando. Em abril de 1960 nasceu sua primeira filha, Frieda, um fato que coincidiu com o tom mais íntimo de sua poesia. Ela deixou as musas e deuses do mundo exterior, personagens mundanas e eventos cotidianos, para se internar "em sua casa", "uma casa

escura, muito grande, eu mesma fiz". A fama de Sylvia crescia. Ela escreveu poesia e prosa para a BBC e, em 1961, o *The New Yorker* assinou com a autora um contrato de "primeira escolha", que deu à revista o direito de ler e publicar todos os seus novos trabalhos.

Quase dois anos depois, em janeiro de 1962, seu filho Nicholas nasceu. Já com dois filhos pequenos, muitos poemas foram dedicados à maternidade e essas criaturas que emanavam pura ternura: "Elas são as mais reais, muito bem: o bom, a verdade". Mas uma catástrofe estava por vir. Poucos meses depois, em outubro do mesmo ano, o relacionamento com Ted Hughes chegou ao fim. Sylvia tinha descoberto a infidelidade de seu marido com outra poeta. A dor a desequilibrou completamente. Fez uma fogueira com o material escrito por Hughes. Foi durante esses momentos que escreveu os poemas que formariam o núcleo de *Ariel*, o primeiro livro publicado após sua morte. No poema de mesmo nome, ela escreve: "E agora eu/ Da espuma ao trigo, esplendor dos oceanos/ O choro de uma criança// Derrete na parede/ E eu sou a flecha / O orvalho que voa / Suicida, em uníssonos com o impulso / Rumo ao vermelho".

Em 1963 seu romance autobiográfico *The Crystal Bell* foi publicado na Inglaterra, sob o pseudônimo de Victoria Lucas, que ela escreveu tomando como um modelo salinger romance *The Catcher in the Rye*. Escrevê-lo deu-lhe pela primeira vez o senso de continuidade à sua escrita e escreveu para uma amiga dizendo-lhe que nunca tinha sido tão entusiasmada como estava agora. Alí contava muitas experiências vividas antes de se casar, desde seus amores e anos de faculdade até a tentativa de suicídio.

A verdade é que o trabalho de Sylvia Plath nunca se afastou totalmente de uma atmosfera de abandono existencial, onde praticamente não há espaço para um porto seguro. "O céu está sempre caindo aqui"; "isso não é morte; é uma espécie de mais seguro. Sylvia Plath nunca teve medo da morte. Desde jovem, fez parecer que ela e a morte eram iguais, e já sabia reconhecer seus elementos tão bem quanto lidava com a vida. "Eu estou no lugar depois do inferno; eu vejo a luz. Deste lugar, depois de sua separação, ela não conseguiu mais sair. Não pode viver sozinha com duas crianças sob seus cuidados. Começou a adoecer muitas vezes e vivia com um cansaço nos ossos. Então se mudou para Londres, para um apartamento que tinha sido a casa de W.B. Yeats. Embora este fosse um bom presságio no início, foi lá que decidiu terminar seus dias de angústia e desolação. Escrever não foi um porto seguro e confiou no que achava que sabia fazer ainda melhor do que escrever: "Morrer/é uma arte, como todo o resto. / Eu faço excepcionalmente bem", são talvez os versos mais conhecidos de Plath, parte

do poema "Lady Lazarus". Como em um drama de comédia negra, aquele humor que ela gostava, o suicídio era a maneira de celebrar seu terceiro aniversário como escritora consagrada. Não conseguiu ver o futuro bem sucedido pela frente. Foi incapaz de quebrar o modelo destrutivo imposto pela história de sua família; Sylvia abandonaria seus filhos assim como fez seu pai.

Quase tudo escrito por Sylvia Plath passou para as mãos de Ted Hughes, responsável por selecionar e publicar sua obra. No entanto, ele mesmo confessou ter destruído parte de seus diários de vida: aqueles que ela escreveu durante os anos mais difíceis de seu casamento. Há outros documentos do autor que permaneceram lacrados no Smith College até 2013. Outros só poderão ser conhecidos após a morte de sua mãe Aurelia e irmão Warren. Aparentemente, a última palavra desta história incomum ainda não está escrita.

Sylvia Plath: una poeta en tres muertes

Jessica Atal²

Este 2010 se cumplen cincuenta años desde la aparición del primer libro de poesía de Sylvia Plath, *El Coloso* y otros poemas, publicado en Inglaterra en 1960. Reconocida actualmente por su estilo confesional – junto a Anne Sexton y Robert Lowell-, esta trágica heroína pidió a gritos que la salvaran de la muerte a través de una de las voces poéticas más originales de la poesía norteamericana del siglo veinte.

Siempre supo que sería escritora. Sylvia Plath era una poeta que creía en su poesía. Tenía claro cuál era su pasión, su vocación y nunca se la cuestionó. Todo lo que sentía y vivía, todo lo que veía, lo transformaba en palabras, en arte. Ted Hughes, su marido y también poeta inglés, nunca vio que ella desechara alguno de sus escritos. Lo que comenzaba llegaba a su fin. Junto al grueso diccionario de tapa roja que había heredado de su padre, ella hacía el trabajo de una escultora. Pulía el poema hasta

² Jessica Atal nació en Santiago de Chile. Ella es escritora, poeta, editora y crítica literaria. Estudió Literatura en la Universidad de Chile. Se graduó en la University of Utah (Salt Lake City, Estados Unidos) en 1988, con el título de Bachelor of Arts in Spanish. Escribió para el diario *El Mercurio* desde 1988 até 2015. En 2004 recibió el Premio Edward Said, otorgado por la Fundación Palestina Belén 2000. Su obra fue traducida para diversos idiomas y fue publicada en antologías, diarios y revistas, tanto en Chile como en el exterior. Actualmente trabaja como editora Independiente. Es también colaboradora del diario cultural *La Panera*.

descubrir y sacar a la luz su forma final, su esencia, ya fuera un paisaje invernal, un pedazo de fruta, el esqueleto de una mujer, la noche o el amanecer, la calma o furia que se desataba en su interior. Fue una mujer de mente frenética y nebulosa, inteligente, hambrienta como una fiera, apasionada, transitando por los parajes de la existencia siempre al borde del abismo, sobreexpuesta, como una “tonta magnánima desalojada de su único reino...”. Una mujer excepcionalmente dotada, su poesía es de una riqueza inagotable y única; reúne ingenio, gracia, ternura, ritmo, fuerza, y, sobre todo, audacia, valentía y verdad.

Sylvia Plath supo cómo lidiar con los aspectos más esplendorosos y también con los más oscuros de la vida: el dolor, la enfermedad y la muerte. Junto a Anne Sexton y Robert Lowell, son los grandes exponentes de la poesía confesional norteamericana. Sin embargo, nada, ni su inconmensurable talento ni su pasión por la escritura ni el amor por sus dos pequeños hijos fueron capaces de salvarla de la profunda depresión de la que fue víctima intermitentemente a lo largo de su vida y que, al final, acabaría con ella. Sylvia Plath fue una de esas personas que terminan siendo devoradas por el infierno que a veces se llega a encontrar y sufrir en la tierra. La mañana del 11 de febrero de 1963, exactamente el día en que se cumplían tres años desde que la editorial Heinemann publicara en Inglaterra su primer libro, *The Colossus and Other Poems*, con significativos elogios de la crítica, Sylvia Plath, ya algo alejada de este mundo, dejó dos vasos de leche al lado de la cama de sus niños, y se encerró en la cocina, preocupándose de sellar todas las salidas. Ingirió somníferos, prendió el horno y metió su cabeza dentro de él. Más tarde la encontrarían muerta y la causa no sería difícil de determinar: suicidio por asfixia.

El despertar literario

Sylvia Plath nació el 27 de octubre de 1932 en Boston, Massachusetts, hija de Otto Plath, inmigrante alemán, entomólogo y profesor universitario, y de Aurelia Schober, también profesora. Fue siempre muy despierta, interesada por aprender y descubrir el mundo. Uno de sus profesores de Bradford la recuerda como una niña “alegre, vital y encantadoramente entusiasta”. A los ocho años ya escribía poemas y uno sobre grillos y luciérnagas apareció publicado en el *Boston Sunday Herald*. A los 13, la revista escolar *The Phillipian* publicaría otros trabajos suyos sobre la naturaleza y emociones acordes a su edad. Era una niña alta y bonita; su pelo rubio, brillante y largo,

lo peinaba en dos trenzas y chasquilla. Su sonrisa encantaba. Apasionada por los estudios, siempre quería ser la mejor. Desde muy chica asoció el ser “una buena niña” con el cariño y la atención que sus padres le prestaban. El veneno de la exigencia y de la perfección anidó hondo en su espíritu inquieto, ávido de conocimiento. Era, por otro lado, amante de la naturaleza y el mar. Le fascinaba la vida al aire libre, la llenaba de energía, se sentía feliz. Pero un trágico hecho, la muerte de su padre en 1940, marcaría no sólo su infancia, sino que se convertiría en un trauma –el miedo al abandono- que Sylvia jamás lograría superar.

Con los años, Otto Plath se había acostumbrado a pasar el tiempo encerrado en su estudio, escribiendo y estudiando, otorgándole cada vez menos atención a los niños y a la casa. De pronto comenzó a debilitarse físicamente y negándose a ir al doctor (de alguna manera, buscó también su propia muerte), se apoyaba en los cuidados de su mujer, veinte años menor que él, quien incluso debía ayudarlo a mecanografiar sus trabajos. Los niños muchas veces quedaban al cuidado de los abuelos maternos. Más tarde, a Otto Plath le amputarían una pierna, consecuencia de una gangrena. Fue entonces cuando le descubrieron una avanzada diabetes. Al poco tiempo, en 1940, murió de una embolia pulmonar.

Los sentimientos de la familia fueron encontrados. Por una parte, los niños (Sylvia y Warren, un par de años menor que su hermana) se quedaban sin padre, pero recuperaban la atención de la madre. Aurelia, por su parte, recuperaba algo de independencia, si bien Sylvia protagonizaría escenas manipuladoras y posesivas que la harían desertar de la idea de seguir desarrollándose profesionalmente.

La familia se trasladó a vivir por un tiempo con los abuelos maternos y la organización del sistema familiar ya no era tan estricta. Sylvia, en todo caso, continuaría exigiéndose de manera enfermiza, sin dejar nunca de ser una alumna excepcional. Lo que no era un éxito absoluto, lo consideraba un fracaso. Tenía la necesidad imperiosa de ser la mejor en todo: “La perfección es terrible/ No puede tener hijos”, escribe en “The Munich Mannequins”. Ya en plena adolescencia, sus poemas y relatos se publicaban en revistas como *Seventeen*, *Mademoiselle* y *The Christian Science Monitor*. A los 17 años, se declaraba escritora profesional.

En 1950 empezó a escribir un diario de vida de manera sistemática. Además de anotaciones sobre acontecimientos cotidianos, le interesaba la política de su país y lo que ella llamaba “el decaimiento de Estados Unidos”, pero sobre todo allí observamos cómo las relaciones sentimentales se tornan parte importante de su vida. Lo grave era

que buscaba controlarlas tanto como controlaba el resto de las cosas a su alrededor, y cuando una relación fracasaba, era muy difícil para Sylvia soportar la frustración y el desamor: “Mis pensamientos son escabrosos y pálidos/ Mis lágrimas como vinagre/ O el amargo y parpadeante amarillo/ de una estrella acética”, son los primeros versos del poema titulado “Traicionada”. Después comenzarían ataques de cólera y depresiones que la llevaban a preguntarse por el sentido de su vida y de la existencia. Ya a los 18 años escribía: “¿Para qué es mi vida? ¿Qué voy a hacer con ella? No lo sé y tengo miedo”. Estas situaciones se alternaban con momentos de marcado narcisismo y seguridad. Ansiaba libertad, poder y rechazaba el sometimiento femenino de la época. En su diario leemos: “Líbreme de cocinar tres veces al día... líbreme de la inexorable jaula de la rutina y la costumbre”; “Creo que me gustaría llamarme ‘La chica que quería ser Dios’”; y, más adelante: “Amo la libertad. Deploro las restricciones y las limitaciones... yo soy yo... soy poderosa”.

El tema económico nunca fue fácil para la familia Plath, sobre todo después de la muerte del padre, y Sylvia debió trabajar para costear sus estudios. A veces cuidaba niños, y también conseguía algunos dólares con sus premios y publicaciones literarios. Cuando comenzó sus estudios en el Smith College, se sentía inferior a muchas de sus compañeras, si bien era reconocida por sus buenas calificaciones y la habían elegido como una de las redactoras de la revista de la universidad. Sin embargo, a fines de 1952, Sylvia presentó una aguda depresión. Tuvieron que internarla y los médicos aconsejaron tratamiento con electroshocks. Esta experiencia la aterrorizó y le causaría un gran resentimiento contra su madre. Fuera del círculo familiar, nadie supo de su enfermedad. Sylvia contaba en sus cartas que estaba pasando unas “plácidas” vacaciones. A los pocos días de salir del hospital, forzó un armario donde había un frasco de somníferos, los tomó, y gateando se metió en un escondrijo entre las habitaciones de la casa. Dejó una nota diciendo que salía a dar un largo paseo. Estuvo dos días inconsciente, hasta que unos quejidos alertaron a su hermano. Tenía veinte años. Fue su primer intento de suicidio y el segundo encuentro cercano con la muerte.

Una de las pocas personas que entendía la complejidad del carácter de Sylvia era Olive Higgins Prouty, una mujer que reconoció tempranamente el gran talento de Sylvia y fue su benefactora durante toda su vida. La misma señora Prouty había vivido y superado una grave crisis nerviosa y sabía que la única manera de que Sylvia se recuperara era bajo el cuidado de un buen médico. Sylvia Plath tuvo la suerte de conocer a Ruth Beuscher, una joven psiquiatra que se convertiría en un importante pilar

psicológico para ella: intentó enseñarle a confiar en sí misma, a comprender la relación con sus padres, a entender que no necesitaba “hacer” nada para ser digna de amor. Al poco tiempo de tratarla, Sylvia parecía recuperada.

En su biografía sobre Sylvia Plath, Linda W. Wagner-Martin escribe: “La imagen de Sylvia en la universidad en 1954 era la de una estrella académica, una escritora que ganaba todos los concursos literarios, la chica que había trabajado demasiado y había sufrido una crisis nerviosa debido a la fatiga”. Impresionaba a sus profesores y tenían de ella la imagen de una joven “absolutamente equilibrada, sana y creativa... Daba la impresión de que acabara de llegar de esquiar de Vermont o de una playa de las Bermudas”. A fines de 1955, Sylvia recibiría su premio más importante hasta entonces: la beca Fulbright para estudiar en el Newnham College de Cambridge, Inglaterra. Una vez en Cambridge, parecía renacer. Si bien no desaparecieron los momentos de crisis, y durante el primer año de estudios volvieron a internarla, estaba encantada con la universidad. Un año más tarde, en 1956, conocería al poeta Ted Hughes, con quien de inmediato comenzó una relación que los llevaría a contraer matrimonio pocos meses después. Sus amigos los llamaban “los Browning del siglo veinte” y eran admirados por sus evidentes méritos literarios. La pareja emanaba éxito y sensualidad en una atmósfera de genial intelectualidad. Sylvia pensaba que su marido era el hombre perfecto –“un Adán alto... es el único hombre del mundo que es mi igual...”-, y que ellos eran sin duda la pareja perfecta –“los dos necesitamos las mismas horas de sueño, y la misma cantidad de comida y tiempo para escribir” ... Sin embargo, el embelesamiento no sería eterno y pronto se vio nuevamente envuelta en la angustia y la confusión: “El mundo se ha vuelto tortuoso y amargo como un limón de la noche a la mañana”.

La pareja se trasladó por un tiempo a Estados Unidos, y Sylvia volvió como profesora al Smith College. Pero tampoco fue una época fácil, ya que, entre las clases y las tareas domésticas, prácticamente no tenía tiempo para su escritura; envidiaba terriblemente a su marido que sólo se dedicaba a escribir, sin preocuparse de ganarse la vida con otro tipo de trabajo “real” como lo hacía ella. La sinusitis y la gripe la aquejaban frecuentemente y cada vez que enfermaba volvía a sumirse en oscuras depresiones: “Me merezco un año, dos años, para dar vida propia a mi propio yo”. Tuvieron una corta tregua, eso sí, cuando pasaron unas semanas en Yaddo, un lugar de residencia de importantes escritores y artistas. Fue allí donde Sylvia se fascinó con la poesía de Theodore Roethke y adoptó un tono más coloquial, irónico, desenfadado y

suelto en su escritura. Hacía poco había conocido la poesía de Robert Lowell y también a la poeta Anne Sexton; las dos se identificaron muchísimo, adquiriendo Sylvia de esta última el uso de elementos oníricos y surrealistas. De hecho, ambas serían reconocidas como figuras relevantes de la poesía confesional y coincidirían en un trágico final. ¿Mujeres adelantadas para su época? Muchos especulan ahora sobre la bipolaridad de Sylvia Plath. Es posible que los medicamentos adecuados hayan sido el ingrediente que no supieron indicar en su hoja de vida.

En 1959 Sylvia Plath y Ted Hughes regresaron a Inglaterra. Vivieron en Londres y un año después se trasladaron a Devon. Compraron una casa vieja con diez habitaciones, que parecía apropiada para la familia que esperaban. En abril de 1960 nació su primera hija, Frieda, hecho que coincide con el tono más intimista de su poesía. Deja las musas y los dioses del mundo exterior, los personajes mundanos y los acontecimientos cotidianos, para internarse en “su casa”, “una casa oscura, muy grande, la hice yo misma”. La fama de Sylvia crecía. Escribía poesía y prosa para la BBC y en 1961, *The New Yorker* había firmado con la autora un contrato de “primera opción”, que daba el derecho a la revista de leer y publicar todas sus nuevas obras.

Casi dos años más tarde, en enero de 1962, nació su hijo Nicholas. Ya con dos hijos pequeños, muchos poemas están dedicados a la maternidad y a estas criaturas que emanaban pura ternura: “Ellos son lo más real, muy bien: lo Bueno, la Verdad”. Pero se precipitaba una catástrofe. Tan sólo meses después, en octubre de ese mismo año, la relación con Ted Hughes llegaba a su fin. Sylvia había descubierto la infidelidad de su marido con otra poeta. El dolor la desequilibró completamente. Hizo una hoguera con material escrito de Hughes. Fue durante esos momentos cuando escribió los poemas que formarían el núcleo de *Ariel*, el primer libro publicado después de su muerte. En el poema del mismo nombre, escribe: “Y ahora yo/ De espuma a trigo, esplendor de océanos/ El llanto de un niño// Se deshace en la pared/ Y yo/ Soy la flecha/ El rocío que vuela/ Suicida, al unísono con el impulso/ Hacia lo rojo”.

En 1963 se publicaba en Inglaterra su novela autobiográfica *La campana de cristal*, bajo el pseudónimo de Victoria Lucas, que escribió tomando como modelo la novela *The Catcher in the Rye*, de Salinger. El escribirla le dio por primera vez un sentido de continuidad a su escritura y escribió a una amiga diciéndole que nunca había tan entusiasmada como ahora. Allí relataba muchas experiencias vividas antes de casarse, desde sus amores y los años de universidad hasta el intento de suicidio.

La verdad es que la obra de Sylvia Plath nunca se desprende del todo de una atmósfera de abandono existencial, donde no hay prácticamente espacio para un refugio seguro. “El cielo siempre se está cayendo aquí abajo”; “ésta no es la muerte; es algo más seguro”. Sylvia Plath nunca le tuvo miedo a la muerte. Desde joven se asoció con ésta de igual a igual, y sabía tratar sus elementos tan bien como trataba con la vida. “Estoy en el lugar del después del infierno; veo la luz”. Desde este lugar, después de su separación, no logró salir. No se pudo la vida sola con dos niños pequeños a su cargo. Comenzó a enfermarse con frecuencia y vivía con un cansancio metido en los huesos. Se había trasladado entonces a Londres, a un departamento que había sido la casa de W. B. Yeats. A pesar de que esto fue un buen presagio en un principio, fue ahí cuando decidió acabar con sus días de angustia y desolación. La escritura no logró ser un refugio seguro y se confió en lo que pensó sabía hacer incluso mejor que escribir: “Morir/ es un arte, como todo lo demás. / Yo lo hago excepcionalmente bien”, son acaso los versos más conocidos de Plath, parte del poema “Lady Lazarus”. Como en un drama de humor negro, ese humor que a ella le gustaba, el suicidio fue la manera de celebrar su tercer aniversario como escritora consagrada. No logró ver el exitoso futuro que tenía por delante. No fue capaz de romper el modelo destructivo impuesto por su historia familiar; Sylvia abandonaría a sus hijos tal cual lo había hecho su padre.

Casi todo lo escrito por Sylvia Plath pasó a manos de Ted Hughes, quien se encargó de seleccionar y publicar su obra. Sin embargo, él mismo confesó haber destruido parte de sus diarios de vida: los que ella escribió durante los años más difíciles de su matrimonio. Hay otros documentos de la autora que permanecerán sellados en el Smith College hasta el año 2013. Otros sólo se podrán conocer después de la muerte de su madre Aurelia y de su hermano Warren. Al parecer, la última palabra de esta inusual historia aún no está escrita.

REFERÊNCIA

ATAL, Jessica. Sylvia Plath: una poeta en tres muertes. *La Panera*, jun 25, n.12, 2011. p. 26-27. Disponible en: https://issuu.com/miracultura/docs/la_panera_12. Acesso em: 22 abr. 2021.

Os amantes de lady Chatterley

Octavio Paz

Tradução de Rodrigo Conçole Lage¹
UNISUL

O artigo *Los amantes de lady Chatterley*², sobre o romance do escritor D. H. Lawrence, foi publicado por Octavio Paz, prêmio Nobel de Literatura de 1990, no jornal espanhol *El País* (em *Tribuna: un escritor terrestre 1*), no dia 12 de março de 1991. É o primeiro³ de dois artigos, o outro é o *La religión del Sol*⁴, dedicados ao escritor.

Os amantes de lady Chatterley

Octavio Paz

O romance mais falado de Lawrence, não o melhor, foi *Lady Chatterley's lover* (*O Amante de Lady Chatterley*). Foi publicado primeiro em Florença, em 1928, numa edição limitada; provocou imediatamente um tumulto que não demorou em converter-se, nos países anglo-saxões, em um escândalo. Em 1932 apareceu uma edição censurada, e somente em 1959 veio à luz uma edição completa e destinada ao público em geral. Eu li *O amante de Lady Chatterley* por volta de 1934, e me impressionou profundamente, como os outros romances, poemas, ensaios e livros de viagem de Lawrence. Li suas obras com entusiasmo ou, mais precisamente, com essa paixão ávida e violenta que só se tem na juventude. Entre elas, é claro, me impressionaram as que escreveu sobre o México.

¹ Graduado em História (UNIFSJ). Especialista em História Militar (UNISUL). Professor de História da SEEDUC-RJ no Colégio Estadual Governador Roberto Silveira. E-mail: rodrigo.lage@yahoo.com.br

² O texto em espanhol aqui reproduzido segue fielmente o texto digitalizado pelo jornal. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1991/03/12/cultura/668732405_850215.html>. Acesso em: 27 jun. 2020.

³ No dia 13 de maio, do mesmo ano, o jornal *El País* (na seção *Tribuna: un escritor terrestre / y 2*), publicou um segundo artigo sobre D. H. Lawrence, intitulado *La religión del Sol*. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1991/03/13/cultura/668818808_850215.html>. Acesso em: 27 jun. 2020. Publiquei, primeiramente, uma tradução deste artigo na revista *Qorpus* n. 30, de jul/out 2019. Disponível em: <https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2019/07/DIAGRAMACAO-30_FINALpdf.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2020.

⁴ Publiquei uma tradução deste artigo na revista *Qorpus* n. 30, de jul/out 2019. Disponível em: <https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2019/07/DIAGRAMACAO-30_FINALpdf.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2020.

A dimensão mítica

Lawrence viu, ouviu, tocou, cheirou e, em uma palavra, sentiu a terra mexicana, com suas montanhas, suas rochas, seus lagos, sua poeira, suas nuvens enormes e suas grandes chuvas. Com poderosa fantasia, auxiliada por seus sentidos finíssimos – também pelo entusiasmo e a cólera, as duas asas de sua prosa –, adivinhou e recriou a dimensão mítica da paisagem mexicana, acidentada geografia que esconde em cada cratera extinta e em cada abismo verde uma potência sobrenatural.

Lawrence tinha o dom poético por excelência: transfigurar aquilo de que falava. Assim, conseguiu o que outros romancistas mexicanos e estrangeiros não têm conseguido: converter as árvores e flores, as montanhas e os lagos, as serpentes e os pássaros do México, em *presenças*.

É curioso, para não dizer lamentável, que nenhum crítico nosso tenha dedicado um estudo sério a produção mexicana de Lawrence. *A Serpente Emplumada* é um livro disparatado e cativante, *Manhãs no México* vale mais do que qualquer tratado de psicologia, e vários hinos e poemas que esmaltam – a palavra é justa – seu grande e fracassado romance estão entre o melhor de sua poesia. Além disso, seus contos e suas cartas.

Há uma *nouvelle*⁵ em que a sombra do México aparece: *Saint Mawr*. Acredito que seja uma das obras-primas da literatura inglesa do século XX. Em suas páginas, a natureza volta a ser a divindade pânica que os antigos veneravam e a fonte de regeneração de nossa degradada espécie.

Heroína

No final da história, a heroína, Lou, voltando dos combates do árido erotismo moderno (Lawrence foi um grande criador de personagens femininas), ao contemplar as montanhas e cânions do Novo México, disse algumas palavras que são, mais do que uma confissão, uma revelação, no sentido religioso e erótico do termo: "Há algo aqui que me ama e me deseja. Não posso dizer o que é. Mas é um espírito... É mais real do que os homens... é algo selvagem, maior que as pessoas, maior do que a religião... Me deseja. E por ele meu sexo é profundo e sagrado...".

Cada grande escritor pertence a um dos quatro elementos que, segundo os antigos, compõem o universo: uns a terra, outros ao ar, ao fogo ou a água.

⁵ Em francês, no original. Contudo, no que diz respeito aos críticos literários de modo geral, o livro de Lawrence tem estatuto incerto e sua classificação oscila entre a novela e o conto (*short story*).

Lawrence é da terra, porém seu elemento nativo é o fogo, que é o sangue da terra e o gêmeo adversário da água. Nos seres animados, o princípio vital do fogo se transforma em líquido: seiva, sêmen, sangue. O fogo circula pelas artérias do homem, convertido em sangue.

Como a Fênix, o pássaro que renasce das chamas⁶, o sangue é um dos emblemas de Lawrence. Talvez a obsessiva repetição da palavra sangue e de suas associações sexuais e religiosas em meu primeiro livro (*Raíz del hombre*, 1937) seja um eco do fervor com que o li nesses anos.

Eros e Religião

Lawrence me ajudou a reinventar o mito do primeiro dia do mundo: debaixo da grande árvore de sangue, os corpos enlaçados bebem o vinho sagrado da comunhão. A tonalidade religiosa desta visão erótica – a frase pode ser invertida: as religiões do eros são vasos comunicantes – aparece também em um poeta que eu li nesses anos: Novalis.⁷ Os amantes, disse o poeta alemão, "sentados à mesa sempre posta e nunca vazia do desejo", consumaram a comunhão da carne e do sangue. Poesia ao mesmo tempo erótica e eucarística, como em um dos *Hinos à Noite* (o VII), lido e relido muitas vezes: "Quem pode dizer que compreende / o mistério do sangue? / Um dia tudo será corpo, / um só corpo. / E o casal feliz há de banhar-se / no sangue divino...".

A despeito de que a inspiração de Lawrence bebe nas mesmas fontes da poesia de Novalis e do pensamento místico de Jacob Böhme⁸, foi acusado de pornografia. A acusação não era totalmente falsa: alguns de seus romances são, de certo modo, pornográficos; o são por e no excesso mesmo de sua religiosidade carnal.

Não é por acaso que, no final de sua vida, se ocupou com paixão do livro do *Apocalipse*, no qual via os restos mutilados de uma religião solar, mais antiga que o judeu-cristianismo.

Nessas páginas, escritas em 1929, um ano antes de sua morte, Lawrence disse claramente qual era seu propósito: "O que queremos é destruir nossas falsas, inorgânicas

⁶ De acordo com a mitologia, a ave Fênix renasce das próprias cinzas e não das chamas, como afirma Octavio Paz.

⁷ Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801), mais conhecido como Novalis, foi um poeta, escritor, e filósofo do primeiro romantismo alemão, sendo um dos principais nomes desse período.

⁸ Jacob Böhme (1575-1624), ou Jakob Böhme, foi um filósofo, teólogo e místico alemão, luterano, que passou a escrever depois de ter tido algumas visões. Suas obras foram consideradas heréticas e ele foi proibido de continuar publicando. Todavia, depois de alguns anos sem escrever ele, desobedecendo a proibição, voltou a fazê-lo e continuou até sua morte. Teve muitos seguidores que eram conhecidos como "boehmistas".

relações, especialmente com o dinheiro, e restabelecer nossa relação orgânica e viva com o cosmos, o sol e a terra, com a raça humana e com a nação e a família. Começemos com o sol, e o resto, lentamente, virá".

Se sentia uma parte do sol, como os olhos são uma parte do rosto. Nada mais afastado do erotismo, de Sade (uma filosofia) ou de Laclos (uma psicologia) que o erotismo religioso de Lawrence. Talvez, por isto, o compreenderam melhor os poetas que os intelectuais.

Los amantes de lady Chatterley

Octavio Paz

La novela más sonada de Lawrence, no la mejor, fue *Lady Chatterley's lover* (*El amante de lady Chatterley*). Se publicó primero en Florencia, en 1928, en una edición limitada; provocó inmediatamente un gran revuelo que no tardó en convertirse, en los países anglosajones, en escándalo. En 1932 apareció una edición expurgada, y sólo hasta 1959 salió a la luz una edición completa y destinada al público en general. Yo leí *El amante de lady Chatterley* hacia 1934, y me causó una impresión profunda, como las otras novelas, poemas, ensayos y libros de viaje de Lawrence. Leí sus obras con entusiasmo o, más exactamente, con esa pasión ávida y encarnizada que sólo se tiene en la juventud. Entre ellas, claro, me impresionaron las que escribió sobre México.

La dimensión mítica

Lawrence vio, oyó, tocó, olió y, en una palabra, sintió la tierra mexicana, con sus montañas, sus pedregales, sus lagos, sus polvaredas, sus nubes enormes y sus grandes lluvias. Con poderosa fantasía, ayudado por sus finísimos sentidos -también por el entusiasmo y la cólera, las dos alas de su prosa-, adivinó y recreó la dimensión mítica del paisaje mexicano, abrupta geografía que esconde en cada cráter extinto y en cada abismo verde una potencia sobrenatural.

Lawrence tenía el don poético por excelencia: transfigurar aquello de que hablaba. Así logró lo que otros novelistas mexicanos y extranjeros no han con seguido: convertir a los árboles y las flores, los montes y los lagos, las serpientes y los pájaros de México, en *presencias*.

Es curioso, por no decir lamentable, que ningún crítico nuestro haya dedicado un estudio serio a la producción mexicana de Lawrence. *La serpiente emplumada* es un

libro disparatado y entrañable, *Mañanas de México* vale más que cualquier tratado de psicología, y varios de los himnos y poemas que esmaltan -la palabra es justa- su gran y fracasada novela están entre lo mejor de su poesía. Además, sus cuentos y sus cartas.

Hay una *nouvelle* en la que aparece la sombra de México: *Saint Mawr*. Creo que es una de las obras verdaderamente maestras de la literatura inglesa del siglo XX. En sus páginas, la naturaleza vuelve a ser la divinidad pánica que veneraron los antiguos y la fuente de regeneración de nuestra degradada especie.

Heroína

Al final del relato, la heroína, Lou, de regreso de los combates del árido erotismo moderno (Lawrence fue un gran creador de personajes femeninos), al contemplar los montes y cañadas de Nuevo México, dice unas palabras que son, más que una confesión, una revelación, en el sentido religioso y erótico del término: "Hay algo aquí que me ama y me desea. No puedo decir qué es. Pero es un espíritu... Es más real que los hombres... es algo salvaje, más grande que la gente, más grande que la religión... Me desea. Y por él mi sexo es profundo y sagrado...".

Cada gran escritor pertenece a uno de los cuatro elementos que, según los antiguos, componen al universo: unos a la tierra, otros al aire, al fuego o al agua.

Lawrence es terrestre, pero su elemento nativo es el fuego, que es la sangre de la tierra y el gemelo adversario del agua. En los seres animados, el principio vital del fuego se transforma en líquido: savia, semen, sangre. El fuego circula por las arterias del hombre convertido en sangre.

Con el Fénix, el pájaro que renace de la llama, la sangre es uno de los emblemas de Lawrence. Tal vez la obsesiva repetición de la palabra sangre y de sus asociaciones sexuales y religiosas en mi primer libro (*Raíz del hombre* 1937) sea un eco del fervor con que lo leí esos años.

Eros y religión

Lawrence me ayudó a reinventar el mito del primer día del mundo: bajo el gran árbol de la sangre, los cuerpos enlazados beben el vino sagrado de la comunión. La tonalidad religiosa de esta visión erótica -la frase puede invertirse: eros religión son vasos comunicantes- aparece también en un poeta que yo leía en esos años: Novalis. Los amantes, dice el poeta alemán, "sentados a la mesa siempre puesta y nunca vacía del deseo", consumirán la comunión de La carne y de la sangre. Poesía a un tiempo erótica y eucarística, como en uno de los *Himnos a la noche* (el VII), leído y releído muchas

veces: "¿Quién puede decir que comprende / el misterio de la sangre? / Un día todo será cuerpo, / un solo cuerpo. / Y la pareja feliz ha de bañarse / en la sangre divina...".

A despecho de que la inspiración de Lawrence bebe en las mismas fuentes de la poesía de Novalis y del pensamiento místico de Jacobo Böhme, fue acusado de pornografía. La acusación no era enteramente falsa: algunas de sus novelas son, en cierto modo, pornográficas; lo son por y en el exceso mismo de su religiosidad carnal.

No en balde, al final de su vida, se ocupó con pasión del libro del *Apocalipsis*, en el que veía los restos mutilados de una religión solar, más antigua que el judeo-cristianismo.

En esas páginas, escritas en 1929, un año antes de su muerte, Lawrence dice claramente cuál era su propósito: "Lo que queremos es destruir nuestras falsas, inorgánicas relaciones, especialmente con el dinero, y restablecer nuestra relación orgánica y viva con el cosmos, el sol y la tierra, con la raza humana y con la nación y la familia. Comencemos con el sol, y el resto, despacio, llegará".

Se sentía una parte del sol, como los ojos son una parte del rostro. Nada más alejado del erotismo, de Sade (una filosofía) o de Laclos (una psicología) que el erotismo religioso de Lawrence. Tal vez por esto lo han comprendido mejor los poetas que los intelectuales.

REFERÊNCIA

PAZ, Octavio. Los amantes de lady Chatterley. *El País*, mar, 1991. https://elpais.com/diario/1991/03/12/cultura/668732405_850215.html

As borboletas com a asa noturna

Piotr Kilanowski¹
Universidade Federal do Paraná

Recebi o poema do outro lado do mundo em dezembro. Apesar de tudo o que acontece ao redor, a correria e a falta de tempo crônica, ou talvez justo por causa de tudo isso, resolvi que iria traduzi-lo. O poema, efêmero e eterno como as borboletas, sobrevoou o Atlântico nas asas da internet. É ainda inédito, provavelmente seja essa a sua primeira saída do casulo, ou, quiçá, tenha aparecido muito recentemente em alguma revista polonesa. Sua autora, Krystyna Dąbrowska, já teve seus poemas publicados nas revistas *Suplemento Pernambuco*, *Qorpus*, *Lavoura e Belas infieis*. Em breve, ainda neste ano de 2021 poderemos desfrutar de poesias dela publicadas no livro *Agência de viagens* pela editora Âyiné. A autora foi galardoada com vários prêmios, entre eles o mais importante laurel polonês para um livro poético, o Prêmio Wisława Szymborska (2013). Sua poesia, publicada até agora em 4 livros poéticos, foi traduzida para 17 idiomas.

O poema, como disse, ainda inédito “Borboletas” de autoria de Krystyna Dąbrowska nos faz refletir sobre o momento difícil em que vivemos, momento em que estamos nos transformando como borboletas, que tentam seguir seus nossos rumos naturais, apesar da mortandade que assola ao redor, mudando até as tradicionais festas dos mortos. A borboleta, o símbolo universal da metamorfose, provavelmente por isso unida com a festa mexicana dos mortos, aparece na máscara. Essa mesma máscara que já marca a transformação do nosso cotidiano. Podemos dizer que de várias maneiras a pandemia fez com que fosse cada vez mais difícil vermos os sorrisos dos outros. Eles ficam sumidos nos casulos das máscaras, na tensão ao redor, no medo que passou a nos acompanhar cotidianamente. Mas dos casulos um dia sairão borboletas. Pode ser que sejam completamente diferentes das monarcas, talvez serão sorrisos amarelos e não alaranjados, quiçá serão encobertos pelas asas noturnas. A monarca na máscara mostra a nossa metamorfose, a metamorfose que fez a máscara reinar como verdadeiro monarca. Escondemo-nos em casulos das máscaras, em casulos das nossas casas, em casulos dos

¹ Tradutor e professor de literatura polonesa na Universidade Federal do Paraná. E-mail: emaildopiotr@gmail.com.

sonhos sobre um país melhor. Mas a ordem da natureza, a seu tempo, vai, com a mesma certeza com que as monarcas encontram seus rumos, trazer as borboletas de dentro dos casulos.

“Há cada vez mais mortos, / mas não se lhes pode devidamente iluminar / o longo caminho do além-mundo para os parentes vivos / com a trilha de pétalas alaranjadas.” Até os rituais dos enterros dos mortos da Covid-19 em nada lembram as despedidas tradicionais. As despedidas inacessíveis a familiares, num regime de severas limitações, ou as sepulturas quase anônimas e em massa. Muda até o direito dos mortos à memória, são tantos que não conseguimos dar a todos o devido ritual. E o número deles ultrapassa a nossa capacidade de imaginar. Tornam-se um número cada vez mais abstrato, cada vez mais distante, cada vez mais inimaginável. Perdemos o parâmetro para a imaginação – nunca vimos tantas pessoas ao mesmo tempo. E os números encobrem os dramas individuais com a fina camada de incapacidade de sentir junto com todos eles, fina camada de indiferença autoprotetora. Será possível iluminar o longo caminho do além-mundo para que possam permanecer na nossa memória se nem a imaginação consegue abarcar o desastre?

Junto a pandemia da Covid-19 e a pandemia da indiferença que é inevitável diante do desastre desenvolve-se uma outra pandemia. A do medo. O nosso medo cotidiano pelos nossos entes queridos, medo constante do contágio, medo do futuro. Que mundo sairá da pandemia? E será que sairá? E quem seremos nós depois das experiências de reclusão, de isolamento, de exposição? Como serão as borboletas que sairão do casulo da pandemia?

Resta a pergunta se nós também sairemos rumo à normalidade, como a borboleta do poema, com as nossas novas asas noturnas ou se as asas noturnas farão sombra sobre nós, levando-nos a voos para as normalidades mais sombrias. Talvez as duas coisas ao mesmo tempo. E, no entanto, o movimento eterno das borboletas, da natureza que segue seus rumos confirma a velha verdade da vida que é metamorfose: nada mudou, tudo será diferente. Foi apenas nosso apego à nossa realidade, nossa tentativa de denominar o incontrolável e indômito, de controlá-lo que ruiu e precisará de novas construções. E estas serão como sempre tão sólidas e tão imutáveis como a casa construída na areia.

As nossas asas noturnas recém transplantadas, as asas de borboletas de outra espécie, no início poderão pesar. Poderão nos fazer parecer mortos como à borboleta do poema, mas em algum momento, o mais inesperado, nos levarão adiante, nos farão levantar outros voos. E seguiremos pelo velho caminho, adaptados. E nos pareceremos

nos nossos olhos iguais àqueles que sempre fomos, esquecendo e incorporando as nossas asas noturnas já visíveis apenas para quem estiver olhando do lado de fora.

Motyle – Krystyna Dąbrowska	Borboletas – Krystyna Dąbrowska
<p>*</p> <p>Przyjaciele przywieźli mi z Meksyku maseczkę haftowaną w motyle. Po skrzydłach wyszytych pomarańczową nitką poznałam, że to monarchy. Monarchy, które rok w rok pod koniec lata wyruszają znad Wielkich Jezior na południe i lecą na czuja, według tajnego kompasu tysiące kilometrów do meksykańskich lasów. Tak jak niektórzy z nas podejmują na czuja wariacką wędrówkę, czy cieleśnie, czy w duszy, choć niekoniecznie znad Wielkich Jezior, częściej znad mętnej kałuży. I niekoniecznie wiedząc, dokąd, rozumiejąc jedynie, że będzie coraz chłodniej; trzeba przechytrzyć zimę.</p> <p>*</p>	<p>*</p> <p>Amigos me trouxeram do México uma máscara bordada com borboletas. Pelas asas ornamentadas com fio laranja, reconheci que eram monarchas. As monarchas que ano após ano, no fim do verão, partem da região dos Grandes Lagos para o Sul e voam na intuição, seguindo a bússola oculta, milhares de quilômetros até as florestas mexicanas. Assim como alguns de nós, seguindo a intuição, iniciam uma viagem louca, seja no corpo, seja na alma, embora não necessariamente da região dos Grandes Lagos, mais frequentemente da região da poça turva. E não necessariamente sabendo para onde, entendendo apenas que ficará cada vez mais frio e é preciso ser mais esperto que o inverno.</p> <p>*</p>
<p>– Może to przypadek, że migrujące motyle zjawiają się w Meksyku akurat na Święto Zmarłych – mówi Will Smith w filmiku o monarchach – ale dzieje się to od tak dawna, że stało się częścią kultury.</p> <p>Widziałam je w zeszłym roku, przyfruwały nad ofrendy: ołtarze dla zmarłych pełne owoców i napitków, i placków z kukurydzy, i kwiatów cempasúchil pomarańczowych jak ich skrzydła.</p>	<p>- Talvez seja acaso que as borboletas migrantes apareçam no México precisamente no Dia dos Mortos – fala Will Smith no filme sobre as monarchas – mas isso acontece há tanto tempo que se tornou parte da cultura.</p> <p>Eu as vi no ano passado, vinham voando sobre as <i>ofrendas</i>: os altares para os mortos, cheios de frutas e bebidas, e bolinhos de milho e flores de cempasúchil, alaranjadas como suas asas.</p>

<p>Piły nektar z tych kwiatów splecionych w wianki, tworzących płomienne otoki wokół twarzy dziewczynek i kobiet w trupich makijażach (trochę trupich, a trochę kocich). Migały w wirze ulicznych tańców, wśród mężczyzn przebranych za kobiety i na odwrót, wśród dzieci przebranych za dorosłych i na odwrót, wśród żywych przebranych za zmarłych w dzikim karnawałowym na odwrót, na odwrót.</p> <p>*</p> <p>W tym roku Święto Zmarłych ma podcięte skrzydła. Zakazano parad, festynów, ulicznych spektakli i tańców.</p> <p>Ale monarchy, azteccy tancerze słońca, przylatują.</p> <p>Cmentarze zamknięte; rodziny nie czuwają przy świeżych grobach i nie wynajmuje się muzyków, żeby przygrywali na marimbie.</p> <p>Tylko motyle cicho przylatują.</p> <p>Bliscy ofiar pandemii mogą wysłuchać online panmodlitwy za każdego i nikogo.</p> <p>A motyle jak co jesień przylatują.</p> <p>*</p> <p>Nie mogłabym w tym roku wejść na prywatne podwórko, poprowadzona ścieżką z płatków cempasúchiles, zobaczyć rozpartych w fotelach dwóch kukieł, podobizn zmarłych krewnych: ubranych w dresy, które nosili za życia, z portretowymi zdjęciami w miejscu</p>	<p>Bebiam néctar daquelas flores trançadas em grinaldas, que criavam auréolas flamejantes em torno dos rostos das meninas e mulheres com maquiagens cadavéricas (um pouco cadavéricas, um pouco felinas). Passavam rapidamente no redemoinho das danças na rua, entre homens fantasiados de mulheres e, ao contrário, entre crianças fantasiadas de adultos no frenético e carnavalesco ao contrário, ao contrário.</p> <p>*</p> <p>Este ano o Dia dos Mortos tem as asas cortadas. Proibiram as paradas, festas, espetáculos de rua e danças.</p> <p>Mas as monarcas, as dançarinas astecas do sol, vêm voando.</p> <p>Os cemitérios fechados; as famílias não fazem vigília perto dos túmulos recentes e não alugam músicos para que toquem marimba.</p> <p>Só as borboletas vêm voando em silêncio.</p> <p>Os parentes das vítimas da pandemia podem escutar online as panorações por todos e por ninguém.</p> <p>E as borboletas vêm voando, como em cada outono.</p> <p>*</p> <p>Este ano eu não poderia entrar no quintal de uma casa, guiada pela trilha de pétalas de cempasúchiles, e ver dois bonecos refestelados nas poltronas, as figuras dos parentes mortos: vestidos com os moletons que usavam em vida,</p>
---	--

<p>twarzy; przed nimi stół, przekąski, bateria flaszek. I nie dostałabym na odchodne od żałobników świętujących przy sąsiednim stole woreczka pomarańczy, trzciny cukrowej i jabłek.</p>	<p>com as fotos de retrato no lugar dos rostos; à sua frente a mesa, petiscos, um monte de garrafas. E, ao sair, não receberia dos enlutados que festejavam à mesa vizinha um saquinho de laranjas, cana de açúcar e maçãs.</p>
<p>*</p> <p>Do wioski Huaquechula przyjechaliśmy po zmroku. W ciemnych zaułkach świeciły się tylko otwarte drzwi domów z ofrendami. Każdy mógł wejść, obejrzeć, posłuchać historii o ludziach, których ona, ta beznosa, zabrała w minionym roku. Jak piekarkę, ponoć najlepszą w okolicy. Na ofrendzie dla niej oprócz bułek, ciastek i precli białych od lukru, w kształcie czaszek, była miniatura ceglanego pieca z łopata do przenoszenia bochenków. Bliscy piekarki częstowali gości gorącą czekoladą i słodkim chlebem zmarłych, upieczonym według jej przepisu.</p>	<p>*</p> <p>Chegamos à aldeia de Huaquechula depois do anoitecer. Os becos escuros eram iluminados apenas pelas portas abertas das casas com <i>ofrendas</i>. Cada um podia entrar, ver e escutar histórias sobre as pessoas, que ela, a sem-nariz, levou no ano passado. Como a padeira, a melhor nas redondezas, como dizem. Na <i>ofrenda</i> para ela, além de pães, bolos e biscoitos em formato de crânio, brancos de glacê, havia também uma miniatura de forno de tijolos com a pá para tirar as broas. Os parentes da padeira ofereciam às visitas chocolate quente e o pão doce dos mortos, feito seguindo a receita da falecida.</p>
<p>*</p> <p>Goła izdebka. Rozsadzała ją trzy poziomowa ofrenda jak piętrowy tort lub góra lodowa. Poziomy: życie ziemskie, strefa pomiędzy, niebo. Każdy z nich utopiony w barokowych obłokach lśniącej białej draperii. W amorkach i koronkach. Pośrodku ofrendy lustro pod kątem, a w nim odbicie fotografii młodego mężczyzny, poza tym niewidocznej,</p>	<p>*</p> <p>O quarto vazio. Preenchido pela <i>ofrenda</i> de três níveis como uma torta com andares ou um iceberg. Níveis: a vida terrena, o entrelugar, o céu. Todos eles afogados nas nuvens barrocas de reluzentes e brancas cortinas drapejadas. Cheios de cupidinhos e rendas. No meio da <i>ofrenda</i>, o espelho inclinado e nele o reflexo</p>

<p>ukrytej pod wyższym poziomem ołtarza. Matka mężczyzny z lustra siedziała obok. Płakała. Jednocześnie uśmiechem zapraszała wchodzących. Stał przy niej ktoś z rodziny i zwracając się do nas, wspominał jej syna. Jeszcze jedno lustro – ze słów. I lusterka łez.</p>	<p>da fotografia de um jovem, invisível fora isso, escondida sob o nível mais alto do altar. A mãe do homem do espelho estava sentada ao lado. Chorava. Ao mesmo tempo, com um sorriso, convidava as visitas. Alguém da família estava ao seu lado e, dirigindo-se a nós, relembra seu filho. Mais um espelho – de palavras. E espelinhos de lágrimas.</p>
<p>*</p>	<p>*</p>
<p>Tego roku w szklarniach gniją niesprzedane kwiaty cempasúchil.</p>	<p>Este ano nas estufas apodrecem as flores de cempasúchil não vendidas.</p>
<p>Jest coraz więcej zmarłych, a nie można im oświetlić jak należy długiej drogi z zaświatów do żyjących bliskich szlakiem usypanym z pomarańczowych płatków.</p>	<p>Há cada vez mais mortos, mas não se lhes pode devidamente iluminar o longo caminho do além-mundo para os parentes vivos com a trilha de pétalas alaranjadas.</p>
<p>Szlakiem z płatków i harmidrem żywych głosów, które gasną, stłumione przez maseczki.</p>	<p>Com a trilha de pétalas e a algazarra das vozes vivas, que se apagam, abafadas pelas máscaras.</p>
<p>Ale można na maskach wyhaftować kwiaty i na przekór beznosej – kolorowe czaszki, i motyle, które i tak wiedzą, jak trafić.</p>	<p>Mas pode-se bordar as flores nas máscaras e, para contrariar a sem-nariz, também os crânios coloridos e as borboletas que de qualquer maneira bem sabem como chegar.</p>
<p>*</p>	<p>*</p>
<p>Anna mieszka nad Jeziorem Michigan i hoduje monarchy. Imigrantka hoduje migrujące motyle: w jej ogrodzie zbierają siły na podróż. Ale najpierw są gąsienice, które jedzą liście trojeści, później pod sufitem muślinowej klatki zawisają kapsułki poczwerek, wreszcie wynurzają się motyle, pomięte jak złożone spadochrony, i mięśniami tułowia pompują sobie skrzydła.</p>	<p>Anna mora perto do Lago Michigan e cria monarcas. A imigrante cria borboletas migrantes: no seu jardim, armazenam forças para a viagem. Mas antes disso há lagartas que comem as folhas das asclepias, depois, sob o teto da jaula de musselina, as cápsulas das pupas pendem, e, enfim, emergem as borboletas, vincadas como os paraquedas dobrados, e com os músculos do tronco bombeiam suas asas.</p>

<p>Tego lata jednemu z monarchów Anna zrobiła przeszczep przedniego skrzydła: miał tylko jego strzępek i nie mógł wzbić się w powietrze. Znalazła mu dawcę, martwego motyla innego gatunku, i do trzech słonecznych monarszych skrzydeł dokleiła czwarte, czarne, bardziej szpiczaste. Była cała w nerwach jak jej pacjent. W trakcie zabiegu drżał, po czym zastygł, zniechęcił na ponad godzinę. Kiedy już myślała, że na zawsze, wspiął jej się na rękę, zawahał się, zawrócił; spróbował jeszcze raz, i jeszcze, i nagle odleciał na nowym nocnym skrzydle.</p> <p><i>październik / listopad 2020</i></p>	<p>Neste verão, em uma das monarcas, Anna fez um transplante da asa dianteira: havia apenas um farrapo dela e a borboleta não conseguia subir nos ares. Anna lhe encontrou uma doadora, uma borboleta morta de outra espécie, e colou às três asas monárquicas solares uma quarta asa, negra e mais pontuda. Estava toda nervosa, assim como a sua paciente, que tremia durante a operação e depois ficou rija, imóvel por mais de uma hora. Quando pensou que era para sempre, a borboleta subiu em sua mão, hesitou, voltou; tentou mais uma vez, e mais uma, e de repente saiu voando com sua nova asa noturna.</p> <p><i>outubro/novembro 2020</i></p>
--	---

Um poema de Jessica Atal

Tradução e apresentação de André Faria¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Jessica Atal nasceu em Santiago do Chile. Ela é escritora, poeta, editora e crítica literária. Estudou Literatura na Universidade do Chile. Se graduou na University of Utah (Salt Lake City, Estados Unidos) em 1988, com o título de Bachelor of Arts in Spanish. Escreveu para o diário El Mercurio desde 1988 até 2015. Em 2004 recebeu o Prêmio Edward Said, outorgado pela Fundação Palestina Belém 2000. Sua obra foi traduzida para diversos idiomas e foi publicada em antologias, diários e revistas, tanto no Chile como no exterior. Atualmente trabalha como editora independente, colabora com o diário cultural La Panera e realiza oficinas literárias. Para a autora, a poesia habita o corpo, pode viver em uma pele rasgada e oprimida, pode ser uma voz que grita “basta” ou que clama por “justiça”. A poesia de Jessica Atal é visceral, carrega um grito por liberdade com a mesma intensidade que protesta contra a violência sofrida pelas mulheres chilenas. Sua escrita pulsa em suas veias cheias de sangue de mulheres vítimas do feminicídio em seu país. Sua obra se tornou um símbolo revolucionário contra à opressão e a violência ao corpo feminino no Chile. Seus poemas denunciam a violação contra a mulher, apontam para corpos doentes e para desejos interrompidos por uma realidade brutal que ceifa centenas de vidas femininas todos os anos, além de servir como um grito que ecoa por liberdade, justiça e menos opressão contra as mulheres. Nas linhas e entrelinhas dos escritos de Jessica Atal encontramos mais que um texto poético carregado de melodramas; sua caneta clama pelo direito de a mulher existir como sujeito em lugar de objeto do desejo, do ódio e da possessão masculina. Ao nos atermos com mais profundidade à sua poesia não precisamos muito para sentirmos seus versos rasgarem nosso peito com a mesma força que se dilaceram corpos, sonhos e vidas femininas. Em *Suicidio*, o poema aqui apresentado, a autora discorre justamente sobre toda essa violência; estruturada e naturalizada pelo machismo patriarcal desde sempre. Seu poema também retrata o amor ante aos últimos suspiros de vida de uma mulher. *Suicídio*, parece não tratar do amor romântico, mas do amor próprio, sentimento que desperta o ódio masculino e leva muitas mulheres ao suicídio. O poema “Suicidio” faz parte do seu último livro: *Teoría de una práctica amorosa*, escrito no ano de 2020.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista Capes. E-mail: dedefaria1@hotmail.com.

eu não sei
quando vou começar
a cortar minhas veias
quando a vida começará
a ser mais impossível

tudo se escorre/sem fronteira
até se perder/entre linhas
ofuscados paradigmas

larvas famintas se inquietam
no inconsciente
e é somente tua morte
a que exigirá teu nome
se sempre chegas tarde
sistematicamente

não, aos demais/
não os identificam

e se fosse agora e já
y se fossem as mortes
mais de uma

aos vinte anos
escrevia Enrique Lihn
que nada/ nada se escorria
mas agora
em tempos urgentes y acometido
de ensaios e erros narrativos
quando as pedras se

incendeiam e se queimam
quando a carne se
desvirtua/ se posterga
quando as montanhas
são de espuma
tudo/tudo se escorre
como beijos na nuca
e promessas sem convencimento

tentativas de dizer algo
desligam-se
dos lábios

não sei se alguma vez pensei
que um amor duraria para sempre
mas sim pensei muitas vezes
na morte por amor

aos vinte anos
não soube decifrar
paixões nem fúrias
estados patológicos
sangues no rosto
não soube reter o ventre
entre as mãos

talvez foram os ventos contraídos
simplesmente o engano
as ruínas da podridão
e do tédio

vamos

tens uma voz bonita
eres capaz de qualquer coisa
acender uma aldeia de barulhos
inventar pronomes de agonias
você foi tão lindo/quando jovem

e que faço então
destruí-lo todo
me diz agora
desde a tua despojada ausência
e suas malditas consequências
sobre mim

me parece que todos
estamos muito perto
do abismo
esse que dizem
ser
a vida real

essa vida
é
a forma
mais real
do meu suicídio

Suicídio

Jessica Atal

yo no sé
cuándo voy a empezar

a cortarme las venas
cuándo comenzará la vida
a ser más imposible

todo se escurre/sin fronteras
hasta perderse/entre líneas
ofuscados paradigmas

se inquietan famélicos gusanos
en el inconsciente
y es solo tu muerte
la que exigirá tu nombre
si llegas tarde siempre
sistemáticamente

no, a los demás/
no los identifican

y si fuera ahora y ya
y si fueran las muertes
más de una

a los veinte años
escribía Enrique Lihn
que nada/nada se escurría
pero ahora
en tiempos urgentes y agredidos
de ensayos y errores narrativos
cuando las piedras se
incendian y se queman
cuando la carne se
desvirtúa/se posterga
cuando las montañas
son de espuma

todo/todo se escurre
como besos en la nuca
y promesas sin convencimiento

intentos de decir algo
cuelgan flojos
de los labios
no sé si alguna vez pensé
que un amor duraría para siempre
pero sí pensé muchas veces
en la muerte por amor

a los veinte años
no supe descifrar
pasiones ni furias
estados patológicos
sangres en el rostro
no supe retener el vientre
entre las manos

quizás fueron los vientos contraídos
el engaño simplemente
las ruinas del pudridero
y del hastío

dale
tienes una voz bonita
eres capaz de cualquier cosa
encender una aldea de ruidos
inventar pronombres de agonías
fuiste tan guapo/cuando joven

y qué hice entonces
destruirlo todo

me dices ahora
desde tu despojada ausencia
y sus malditas consecuencias
sobre mí

me parece que todos
estamos muy cerca
del abismo
ese que dicen
es
la vida real

esa vida
es
la forma
más real
de mi suicidio

REFERÊNCIA

ATAL, Jessica. *Teoria de uma prática amorosa*. Santiago: Ediciones Bonnefont, 2020, p. 23.

“Alba” e “Alma ausente”, de Federico García Lorca

Tradução e apresentação de André Luiz de Faria¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Frederico Garcia Lorca foi um dos maiores poetas, dramaturgo e prosistas espanhol nos anos de 1900. O influente autor integrou, ao lado de Salvador Dalí, Luís Buñuel e Rafael Alberti, um movimento artístico-cultural-literário bastante importante para sua época, conhecido como: a geração de 27. Lorca foi considerado um dos ícones do teatro espanhol do Século XX e um dos fundadores do Surrealismo na Espanha. Em 1921 publicou o *Livro de Poemas* e “Alba”, escrito em Granada no ano de 1919, é um dos poemas que fazem parte dessa obra. No caso de “Alma Ausente”, o poema é parte do poemário fúnebre “El llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, escrito no ano de 1934 em homenagem ao seu amigo toureiro, Ignacio Sánchez Mejías, morto naquele mesmo ano. Tanto o primeiro, quanto o segundo poema, refletem elementos criativos presentes em toda trajetória do poeta andaluz. No caso de “Alma ausente” ele é a última parte de uma composição poética formada também por: *La cogida y la muerte* e *La sangre derramada y Cuerpo presente*.

Alba

Federico García Lorca

Meu coração oprimido sente junto a alvorada a dor de seus amores

e o sonho das distâncias. A luz da aurora semeia nostalgias
e a tristeza sem olhos da medula da alma.

A grande sepultura da noite seu veu negro levanta para ocultar com o dia
o imenso topo estrelado

que farei eu sobre estes campos colhendo ninhos e ramos, rodeado pela aurora

¹ Mestrando em Estudos da Tradução no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista Capes. E-Mail: dedefaria1@hotmail.com.

e cheia de noite e alma! Que farei se tens seus olhos mortos e as luzes claras
e não há de sentir minha carne o calor de teus olhares!

Por que te perdi para sempre naquela tarde clara?
Hoje meu peito está seco como uma estrela apagada.

Alba

Federico García Lorca

Mi corazón oprimido siente junto a la alborada el dolor de sus amores
y el sueño de las distancias. La luz de la aurora lleva semillero de nostalgias
y la tristeza sin ojos de la médula del alma.
La gran tumba de la noche su negro velo levanta para ocultar con el día
la inmensa cumbre estrellada.

¡Qué haré yo sobre estos campos cogiendo nidos y ramas,
rodeado de la aurora
y llena de noche el alma!
¡Qué haré si tienes tus ojos muertos a las luces claras y no ha de sentir mi carne el calor
de tus miradas!

¿Por qué te perdí por siempre en aquella tarde clara?
Hoy mi pecho está reseco como una estrela apagada.

Alma ausente

Frederico García Lorca

Não te conhece o touro nem a figueira,
nem cavalos nem as formigas da tua casa.
Não te conhece o menino nem a tarde
porque morrestes para sempre.

Não te conhece o lombo da pedra,
nem o raso negro onde te destroças.
Não te conhece tua muda recordação
porque morrestes para sempre.

O outono virá com caracóis,
uva e nevoeiro e montes agrupados,
mas ninguém quererá olhar seus olhos
porque morrestes para sempre.

Porque morrestes para sempre,
como todos os mortos da Terra,
como todos os mortos que se esquecem
em um monte de cachorros apagados.

Ninguém te conhece. Não. Mas eu canto você.
Mais tarde eu canto para teu jeito e tua graça.
A maturidade ilustre de teu conhecimento.
Teu apetite de morte e o gosto da tua boca.
A tristeza que teve tua valente alegria.

Demorará muito para nascer, se nascer,
um andaluz tão iluminado, tão aventureiro.
Eu canto sua elegância com palavras que gemem
e recordo uma brisa triste pelas oliveiras.

Alma ausente

Frederico García Lorca

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.
El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.
Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.
No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.
Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

“O Manequim”, de Vicente Blasco Ibáñez

Tradução e apresentação de Rosangela Fernandes Eleutério¹
Universidade Federal de Santa Catarina

O autor

Vicente Blasco Ibáñez foi um escritor valenciano que viveu entre os anos 1867 a 1928. Foi conhecido por sua atuação política e considerado um ídolo pela massa republicana. Como escritor, suas novelas e contos são de leitura fácil e sugestiva, muito marcadas por forte crítica social e política, além de um convite à reflexão sobre uma sociedade decadente, que necessitava com urgência de justiça e igualdade de classes. Em suas produções literárias uniu seu talento para a escrita a seus ideais políticos criando textos que refletem um determinado período histórico e suas urgências, mas que retratam o quanto seus temas continuam atuais e suas reivindicações, através das novelas, pertinentes e necessárias.

O texto

“El manequí” (s/d) narra a história de Luis Santurce, um jovem rapaz que se casou com a bela Enriqueta, possuidora de uma grande beleza e vaidade. Os dois viviam felizes, mas como modéstia, e a falta de recursos financeiros de Luis, em pouco tempo, passou a ser um problema para sua bela esposa, que sentia sua beleza apagada pela falta de luxos e vestidos. Enriqueta abandona seu marido para viver com um homem mais velho, mas muito rico e que poderia lhe proporcionar a vida luxuosa que ambicionava. Depois de alguns anos, muito doente, Enriqueta volta à Madrid, onde havia vivido antes com Luis, e através de um padre solicita ver o ex-marido, que aceita relutante depois de muita insistência. Ao reencontrá-la, Luis também se encontra com o homem pelo qual foi deixado e uma silenciosa cumplicidade se estabelece entre eles.

O MANEQUIM

¹ 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.

Nove anos se passaram desde que Luis Santurce se separou de sua esposa. Mais tarde, ele a viu envolta em sedas e tule no fundo de uma elegante carruagem passando diante dele como um lampejo de beleza ou ele adivinhou do paraíso do Real, lá embaixo, em uma caixa, cercada por cavalheiros que lutavam para sussurrar algo em seu ouvido para mostrar uma intimidade sorridente.

Esses encontros despertaram nele todos os resíduos da raiva do passado: ele havia fugido sempre de sua esposa como o diabo foge da cruz, e, porém, agora eu ia a seu encontro, vê-la e falar com ela naquele hotel da Castellana, cujo luxo insolente era o testemunho de sua desgraça.

Os movimentos rudes do carro alugado pareciam desencadear memórias do passado, tiradas de todos os cantos de sua memória. Aquela vida que ele não queria lembrar estava vindo, desdobrando-se diante de seus olhos fechados:

Sua lua de mel como um modesto empregado, casado com uma mulher bonita e educada, filha de uma família degradada; a felicidade daquele primeiro ano de pobreza adoçada pelo carinho; depois os protestos da Enriqueta se revoltando contra a escassez, o silencioso desgosto ao ouvir ser chamada de bela por todos e se ver vestida com humildade; os desgostos surgindo pelo menor motivo; as brigas da meia-noite no quarto conjugal; as suspeitas gradualmente corroendo a confiança do marido e, de repente, o aumento inesperado, bem-estar material esgueirando-se pelas portas; primeiro, timidamente, como evitando um escândalo; depois, com ostentação insolente, como se acreditasse entrar num mundo de cegos, até que, finalmente, Luís teve a prova incontestável de seu infortúnio. Ele tinha vergonha de se lembrar de sua fraqueza. Ele não era um covarde, tinha certeza disso, mas ele não tinha vontade ou a amava demais, e por isso mesmo, quando após uma espionagem vergonhosa ele estava convencido de sua desgraça, ele apenas ergueu a mão tensa sobre aquele lindo rosto de boneca pálida, e acabou não desferindo o golpe: só teve força para expulsá-la de casa e chorar como uma criança abandonada assim que fechou a porta.

Depois, a solidão total, a monotonia do isolamento, interrompida por notícias que o magoavam. Sua esposa viajava pelo centro da Europa como uma princesa: um milionário a tinha ganhado; aquela era sua verdadeira existência, era para isso que ela nasceu. Por um inverno inteiro ela atraía a atenção em Paris; os jornais falavam da bela espanhola; seus triunfos nas praias da moda foram ruidosos; foi considerado uma honra arruinar-se por ela, e vários duelos e certos rumores de suicídio formaram uma atmosfera de lenda em torno de seu nome. Depois de três anos de corrida triunfante, ela

voltou a Madrid, sua beleza aumentada pelo estranho encanto do cosmopolitismo. Agora ela era protegida pelo comerciante mais rico da Espanha, e em seu esplêndido hotel ela reinava apenas sobre uma corte de homens; ministros, banqueiros, políticos influentes, personagens de todas as classes que buscavam seu sorriso como a melhor decoração.

O seu poder era tão grande que até Luís acreditava que o sentia ao seu redor, vendo que as situações políticas aconteciam sem que ele fosse prejudicado no seu trabalho. O medo de lutar pelo sustento da vida o fez aceitar aquela situação, em que adivinhava a mão escondida de Enriqueta. Sozinho e condenado a trabalhar para viver, ele sentiu, porém, a vergonha do desgraçado cujo único mérito é ser marido de uma bela mulher. Toda a sua coragem consistia em fugir quando a encontrasse em seu caminho, insolente e triunfante em sua desgraça: fugir perseguido por aqueles olhos que se fixavam nele com surpresa, perdendo a altivez de mulher cobiçada.

Um dia ele recebeu a visita de um padre velho e de aparência tímida; o mesmo que agora estava sentado ao lado dele no carro. Ele era o confessor de sua esposa. Ela soube bem como escolher: um cavalheiro gentil, bastante discreto. Quando disse quem o estava mandando, Luis não se conteve. Tão corajoso! E ele proferiu o insulto. Mas imperturbável, o bom velhinho, como quem decorou a fala e tem medo de esquecê-la se demorou para liberá-la, falou-lhe de uma Madalena pecadora; do Senhor, que sendo quem ela era, a perdoou, e indo ao estilo simples e natural, ele contou a transformação sofrida por Enriqueta. Estava doente; ela mal saía do hotel: uma doença que a corroía por dentro, um câncer que precisava ser domado com injeções contínuas de morfina para não desmaiar e rugir de dor com seus arranhões cruéis. O infortúnio voltou seus olhos para Deus; ele se arrependeu do passado, queria vê-lo ...

E ele, o homem covarde, pulava de alegria com isso, com a satisfação dos fracos que parece vingado. Um câncer! ... O maldito luxo sangrento que apodrecia dentro dela, fazendo-a morrer em viva! E sempre tão lindo né? Que doce vingança! ... Não; Eu não iria vê-la. Era inútil o padre buscar argumentos. Ele podia visitá-lo quando quisesse e dar notícias de sua esposa: isso o deixaria muito feliz; agora ele entendeu porque os homens são maus.

Desde então, o padre o visitava quase todas as tardes para fumar alguns cigarros falando da Enriqueta, e às vezes saíam juntos, andando pela periferia de Madrid, como velhos amigos.

A doença progredia rapidamente. Enriqueta estava convencida de que ela ia morrer. Ela queria vê-lo para implorar seu perdão: então ela perguntava no tom de uma garota caprichosa e doente exigindo um brinquedo. Até "o outro", o poderoso protetor, dócil apesar de sua onipotência, implorava ao padre que levasse o marido de Enriqueta para o hotel. O bom velhinho falava com fervor da comovente conversação da senhora, embora confessasse que a maldita luxúria, perdição de tantas almas, ainda a dominava.

A doença a mantinha prisioneira em sua casa; mas em momentos de calma, quando a dor travessa não a fazia ir de um lugar para outro como uma louca, ela folheava catálogos e estatuetas em Paris, escrevia para seus fornecedores de lá, e era raro a semana em que nenhuma gaveta chegasse com a última novidades: ternos, chapéus e joias que, depois de olhá-las e usá-las à mão um dia na sala de jantar, caíam nos cantos ou ficavam guardados para sempre em armários, como brinquedos inúteis. O outro passava por todos esses caprichos, só para ver o sorriso de Enriqueta.

Essas confidências contínuas lentamente fizeram Luis penetrar na vida de sua mulher: ele acompanhou de longe o curso de sua doença e não passava nenhum dia sem que ele mentalmente roçasse aquele ser, de quem ele havia se separado para sempre.

Uma tarde, o padre apareceu com uma energia incomum. Aquela senhora estava nas últimas, chamando por ele; era um crime negar o último conforto a uma mulher moribunda, e ele não permitiria. Ele se sentia capaz de conduzi-lo pela força. Luis, vencido pela vontade do velho, deixou-se ser arrastado e meteu-se num carro, insultando-o mentalmente, mas sem forças para recuar... Covarde! Covarde como sempre!

Em busca da batina preta cruzou o jardim do hotel que tantas vezes, ao passar pelo passeio imediato, espiara com olhares de ódio ... E agora nada: nem ódio nem dor: um sentimento vivo de curiosidade, como aquele que entra em um país desconhecido, saboreando as maravilhas que você espera ver.

Dentro do hotel a mesma impressão de curiosidade e admiração. Ah, miserável! Quantas vezes nos devaneios de sua impotente vontade se vira entrando naquela casa como um marido de drama: a arma na mão para matar a esposa infiel, e depois destruir, como uma fera louca, os móveis caros, ricas cortinas, tapetes fofos! E agora a suavidade que sentia sob seus pés, as belas cores, seu olhar deslizava sobre elas, as flores que o saudavam com seu perfume dos cantos, causando-lhe a embriaguez de um eunuco, e ele sentiu o impulso de deitar-se naquele móvel; para tomar posse, como se fossem dele, como de sua esposa. Agora ele entendia o que era a riqueza e como ela pesava sobre

seus escravos. Já estava no primeiro andar e nem havia percebido, na calma solene do hotel, nenhum daqueles detalhes com os quais a morte se revela ao entrar em uma casa.

Viu criados, por trás de cuja máscara impassível julgou perceber um gesto de curiosidade insolente: uma criada saudou-o com um sorriso enigmático, que não se sabia se era simpatia ou zombaria pelo marido da senhora; ele pensou que poderia ver em uma sala imediata um senhor que estava se escondendo (talvez fosse o outro), e atordoado por aquele novo mundo, ele passou por uma porta, gentilmente empurrado por seu guia.

Estava no dormitório da senhora: um quarto emergido em suave penumbra que rasgava um raio de sol, infiltrando-se por um balcão entreaberto.

No meio desse raio de luz estava uma mulher ereta, esguia e rosada, vestida com um lindo vestido de noite, as costas peroladas emergindo de nuvens de renda, o peito e a cabeça brilhando com o brilho das joias. Luis recuou espantado, protestando contra a farsa. Era esta a doente? Eles ligaram para insultá-lo?

"Luís ... Luís ..." gemia atrás dele uma voz fraca, com uma entonação infantil e suave que o fazia lembrar o passado, os melhores momentos da sua vida

Seus olhos, já acostumados com a escuridão, viram no fundo da sala algo monumental e imponente como um altar: uma cama de fileiras, e na qual, sob as cortinas ondulantes, uma figura branca se erguia laboriosamente. Então ele percebeu a mulher imóvel que parecia estar esperando por ele com sua rigidez esguia, e os olhos com um olhar vago, como se estivessem borrados pelas lágrimas. Era um manequim artístico que tinha certa semelhança com a Enriqueta. Isso o ajudou a contemplar melhor as notícias que recebia continuamente de Paris. Ele foi o único ator nas representações de elegância e riqueza que se entregou sozinho para curar sua doença.

"Luis..., Luis" - voltou a gemer a vozinha desde o fundo da cama.

Com tristeza, Luís foi até ela e se viu agarrado por braços que o apertavam convulsivamente e sentiu uma boca ardente que o procurava, implorando perdão, ao mesmo tempo em que recebia a cálida carícia das lágrimas em uma face.

Diga que me perdoa, diga-me Luis, e talvez não morra.

E o marido, que instintivamente tentava repeli-la, acabou se abandonando naqueles braços, repetindo sem perceber as mesmas palavras de amor dos tempos felizes. Diante de seus olhos, acostumado à escuridão, ele marcava o rosto de sua esposa com todos os seus detalhes.

"Luis, meu Luis", disse ela, sorrindo em meio às lágrimas. Como você me encontra? Já não sou tão bonita como nos nossos tempos felizes ... quando ainda não era louca. Diga-me, por Deus, diga-me como sou para você.

Seu marido olhou para ela com espanto. Linda, sempre linda, com aquela beleza infantil e ingênua que a tornava tão temível. A morte ainda não estava lá; Só que, através do perfume suave daquela carne soberana, daquele leito majestoso, parecia deslizar uma névoa sutil e distante de matéria morta, algo que traiu a decomposição interior e que se misturou em seus beijos.

Luis adivinhou a presença de alguém atrás dele. Um homem estava a poucos passos de distância, olhando para ele com uma expressão confusa, como se atraído por um impulso maior do que a vontade que o envergonhou. O marido de Enriqueta conhecia, como meia nação, o rosto austero daquele homem idoso, homem de bons princípios, grande defensor da moral pública.

Diga para ele ir embora, Luis - gritou a doente. O que aquele homem está fazendo aí? Eu só quero você ... Eu só quero meu marido. Perdoe-me ... Era o luxo, o maldito luxo; eu precisava de dinheiro, muito dinheiro; mas amo ... só você.

Enriqueta chorava, mostrando o seu arrependimento, e aquele homem também chorou, fraco e humilhado pelo desprezo.

Luís, que tantas vezes pensara nele com acessos de raiva e ao vê-lo sentiu o impulso de se atirar ao seu pescoço, acabou por olhá-lo com simpatia e respeito. Ele a amava também! E a comunidade no afeto, em vez de repeli-los, ligava o marido e o outro com uma estranha simpatia.

“Deixa-o ir, deixa ele ir”, repetia a doente com teimosia infantil. E o marido olhou para o homem poderoso com uma expressão suplicante, como se pedisse perdão à esposa, que não sabia o que ela dizia.

- Venha, dona Enriqueta - disse a voz do padre no fundo da sala. Pense em você e em Deus; não se atire ao pecado do orgulho.

Os dois homens, o marido e o protetor, acabaram sentando ao lado do leito da enferma. A dor a fez rugir; Ela tinha que receber injeções frequentes e os dois eram solícitos em seus cuidados. Várias vezes suas mãos tropeçaram ao puxar Enriqueta e não foram separadas por uma repulsa instintiva; em vez disso, ajudaram-se mutuamente com a efusão fraterna.

Luís achava aquele bom homem cada vez mais compreensivo, que o tratava com tanta franqueza, apesar de seus milhões, e que chorava pela esposa ainda mais do que

ele. Durante a noite, quando a paciente repousava sob a ação da morfina, os dois homens, imersos naquela noite de sofrimento, conversaram em voz baixa, sem que em suas palavras o menor traço de ódio remoto se percebesse. Eles eram como irmãos reconciliados pela dor.

Ao amanhecer, Enriqueta morreu, repetindo: “Desculpe! Desculpa!” Mas seu último olhar não foi para o marido. Aquele lindo pássaro sem mente alçou voo para sempre, acariciando com os olhos o manequim com o eterno sorriso e o olhar vidrado: o ídolo do luxo que erguia a cabeça oca perto da varanda, na qual, com brilho infernal, brilhava os brilhantes, feridos pela luz azul do amanhecer.

FIM

EL MANEQUÍ

Nueve años habían transcurrido desde que Luis Santurce se separó de su mujer. Después la había visto envuelta en sedas y tules en el fondo de elegante carruaje pasando ante él como un relámpago de belleza o la había adivinado desde el paraíso del Real, allá abajo, en un palco, rodeada de señores que se disputaban el murmurar algo a su oído para hacer gala de una intimidad sonriente.

Estos encuentros removían en él todo el sedimento de la pasada ira: había huido siempre de su mujer como enfermo que teme el recrudecimiento de sus dolencias, y, sin embargo, ahora iba a su encuentro, a verla y hablarle en aquel hotel de la Castellana, cuyo lujo insolente era el testimonio de su deshonra.

Los rudos movimientos del coche de alquiler parecían hacer saltar los recuerdos del pasado de todos los rincones de su memoria. Aquella vida que no quería recordar iba desarrollándose ante sus ojos cerrados:

Su luna de miel de empleado modesto, casado con una mujer bonita y educada, hija de una familia venida a menos; la felicidad de aquel primer año de pobreza endulzada por el cariño; después las protestas de Enriqueta revolviéndose contra la estrechez, el sordo disgusto al oírse llamar hermosa por todos y verse humildemente vestida; los disgustos surgiendo por el más leve motivo; las reyertas a medianoche en la alcoba conyugal; las sospechas royendo poco a poco la confianza del marido, y de repente el ascenso inesperado, el bienestar material colándose por las puertas; primero, tímidamente, como evitando el escándalo; después, con insolente ostentación, como

creyendo entrar en un mundo de ciegos, hasta que, por fin, Luis tuvo la prueba indudable de su desgracia. Se avergonzaba al recordar su debilidad. No era un cobarde, estaba seguro de ello, pero le faltaba voluntad o la amaba demasiado, y por esto, cuando tras un vergonzoso espionaje se convenció de su deshonra, sólo supo levantar la crispada mano sobre aquella hermosa cara de muñeca pálida, y acabó por no descargar el golpe: Sólo tuvo fuerzas para arrojarla de la casa y llorar como un niño abandonado apenas cerró la puerta.

Después, la soledad completa, la monotonía del aislamiento, interrumpida por noticias que le hacían daño. Su mujer viajaba por el centro de Europa como una princesa: un millonario la había lanzado; aquella era su verdadera existencia, para aquello había nacido. Todo un invierno llamó la atención en París; los periódicos hablaban de la hermosa española; sus triunfos en las playas de moda eran ruidosos; se buscaba como un honor arruinarse por ella, y varios duelos y ciertos rumores de suicidio formaban en torno de su nombre un ambiente de leyenda. Después de tres años de correría triunfal, volvió a Madrid, acrecentada su hermosura por el extraño encanto del cosmopolitismo. Ahora la protegía el más rico negociante de España, y en su espléndido hotel reinaba sobre una corte sólo de hombres; ministros, banqueros, políticos influyentes, personajes de todas clases que buscaban su sonrisa como la mejor de las condecoraciones.

Tan grande era su poder, que hasta Luis creía sentirlo en torno de su persona, viendo que se sucedían las situaciones políticas sin que le tocasen en su empleo. El miedo a combatir por el sostenimiento de la vida le hacía aceptar aquella situación, en la que adivinaba la mano oculta de Enriqueta. Solo y condenado a trabajar para vivir, sentía, sin embargo, la vergüenza del miserable que tiene como único mérito ser esposo de una mujer hermosa. Todo su valor consistía en huir cuando la encontraba a su paso, insolente y triunfadora en su deshonra: huir perseguido por aquellos ojos que se fijaban en él con sorpresa, perdiendo su altivez de mujer codiciada.

Un día recibió la visita de un cura viejo y de aspecto tímido; el mismo que ahora iba sentado junto a él en el coche. Era el confesor de su mujer. ¡Bien había sabido escogerlo!: un señor bondadoso, de cortos alcances. Cuando dijo quién le enviaba, Luis no pudo contenerse. ¡Valiente tal!, y soltó redondo el insulto. Pero imperturbable el buen viejo, como quien trae aprendido el discurso y lo teme olvidar si tarda en soltarlo, le habló de Magdalena pecadora; del Señor, que siendo quien era la había perdonado, y pasando al estilo llano y natural, contó la transformación sufrida por Enriqueta. Estaba

enferma; apenas si salía de su hotel: una enfermedad que roía sus entrañas, un cáncer al que había que domar con continuas inyecciones de morfina para que no la hiciera desfallecer y rugir de dolor con sus crueles arañazos. La desgracia le había hecho volver sus ojos a Dios; se arrepentía del pasado, quería verle...

Y él, el hombre cobarde, saltaba de gozo al oír esto, con la satisfacción del débil que se ve vengado. ¡Un cáncer! ... ¡El maldito lujo que se pudría dentro de ella, haciéndola morir en vida! Y siempre tan hermosa, ¿verdad? ¡Qué dulce venganza! ... No; no iría a verla. Era inútil que el cura buscara argumentos. Podía visitarle cuando quisiera y darle noticias de su mujer: aquello le alegraba mucho; ahora comprendía por qué los hombres son malos.

Desde entonces, el cura le visitaba casi todas las tardes para fumar unos cuantos cigarrillos hablando de Enriqueta, y alguna vez salían juntos, paseando por las afueras de Madrid, como antiguos amigos.

La enfermedad avanzaba rápidamente. Enriqueta estaba convencida de que iba a morir. Quería verle para implorar su perdón: así lo pedía con tono de niña caprichosa y enferma que exige un juguete. Hasta «el otro», el protector poderoso, dócil a pesar de su omnipotencia, le suplicaba al cura que llevase al hotel al marido de Enriqueta. El buen viejo hablaba con fervor de la conmovedora conversión de la señora, aunque confesando que el maldito lujo, perdición de tantas almas, todavía la dominaba. La enfermedad la tenía prisionera en su casa; pero en los momentos de calma, cuando el pícaro dolor no la hacía ir de un lado a otro como una loca, hojeaba catálogos y figurines de París, escribía a sus proveedores de allá y rara era la semana en que no llegaban cajones con las últimas novedades: trajes, sombreros y joyas que, después de contemplarlos y mirarlos un día en el cenado dormitorio, caían en los rincones o se ocultaban para siempre en los armarios, como juguetes inútiles. Por todos estos caprichos pasaba el otro, con tal de ver a Enriqueta sonriente.

Estas continuas confidencias hacían penetrar lentamente a Luis en la vida de su mujer: seguía de lejos el curso de su enfermedad y no pasaba día sin que mentalmente se rozase con aquel ser, del que se había apartado para siempre.

Una tarde se presentó el cura con desusada energía. Aquella señora estaba en las últimas, le llamaba a gritos; era un crimen negar el último consuelo a una moribunda, y él no lo consentía. Sentíase capaz de llevarle a viva fuerza. Luis, vencido por la voluntad del viejo, se dejó arrastrar y subió a un coche, insultándole mentalmente, pero sin fuerzas para retroceder... ¡Cobarde! ¡Cobarde como siempre!

En búsqueda de la negra sotana atravesó el jardín del hotel que tantas veces, al pasar por el inmediato paseo, había espiado con miradas de odio... Y ahora nada: ni odio ni dolor: un vivo sentimiento de curiosidad, como el que entra en país desconocido paladeando anticipadamente las maravillas que espera ver.

Dentro del hotel la misma impresión de curiosidad y asombro. ¡Ah miserable! ¡Cuántas veces en los ensueños de su voluntad impotente se había visto entrando en aquella casa como un marido de drama: el arma en la mano para matar a la esposa infiel, y destrozando después, ¡como una fiera loca, los muebles costosos, los ricos cortinajes, las mullidas alfombras! Y ahora la blandura que sentía bajo sus pies, los bellos colores, por los resbalaba la mirada, las flores que le saludaban con su perfume desde los rincones, causándole una embriaguez de eunuco, y sentía impulsos de tenderse en aquellos muebles; de tomar posesión, como si le pertenecieran, por ser de su mujer. Ahora comprendía lo que era la riqueza y con qué fuerza pesaba sobre sus esclavos. Estaba ya en el primer piso y ni siquiera había percibido, en la calma solemne del hotel, ninguno de esos detalles con que se revela la muerte al entrar en una casa.

Vio criados, tras cuya máscara impasible creyó percibir un gesto de curiosidad insolente: una doncella le saludó con enigmática sonrisa, que no se sabía si era de simpatía o de burla por el marido de la señora; creyó distinguir en una habitación inmediata un señor que se ocultaba (tal vez era el otro), y aturdido por aquel mundo nuevo atravesó una puerta, empujado suavemente por su guía.

Estaba en el dormitorio de la señora: una habitación sumida en suave penumbra, que rasgaba una faja de sol, filtrándose por un balcón entreabierto.

En medio de este rayo de luz se hallaba una mujer erguida, esbelta, sonrosada, vestida con un hermoso traje de soirée, las nacaradas espaldas surgiendo de entre nubes de blondas, el pecho y la cabeza deslumbrantes con el centelleo de las joyas. Luis retrocedió asombrado, protestando contra la farsa. ¿Aquella era la enferma? ¿Le habían llamado para insultarle?

-Luis..., Luis... -gimió tras él una voz débil, con entonación infantil y suave que le recordaba el pasado, los mejores instantes de su vida.

Sus ojos, acostumbrados ya a la oscuridad, vieron en el fondo de la habitación algo monumental e imponente como un altar: una cama con gradas, y en la cual, bajo los ondulantes cortinajes, se incorporaba trabajosamente una figura blanca. Entonces se fijó en la mujer inmóvil que parecía esperarle con su esbelta rigidez, y sus ojos de vaga mirada, como empañados por lágrimas. Era un artístico maniquí que guardaba cierta

semejanza con Enriqueta. Le servía para poder contemplar mejor aquellas novedades que continuamente recibía de París. Era el único actor de las representaciones de elegancia y riqueza que se daba a solas para remedio de su enfermedad.

-Luis..., Luis – volvió a gemir la vocecita desde el fondo de la cama.

Tristemente fue Luis hacia ella para verse agarrado por unos brazos que le apretaron convulsivamente y sentir una boca ardorosa que buscaba la suya implorando perdón, al mismo tiempo que en una mejilla recibía la tibia caricia de las lágrimas.

Di que me perdonas; dilo, Luis, y tal vez no muera.

Y el marido, que instintivamente intentaba repelerla, acabó por abandonarse entre aquellos brazos, repitiendo sin darse cuenta las mismas palabras cariñosas de los tiempos felices. Ante sus ojos, habituados a la oscuridad, iba marcándose con todos sus detalles el rostro de su mujer.

-Luis, Luis mío -decía ella sonriente en medio de las lágrimas-. ¿Cómo me encuentras? Ya no soy tan hermosa como en nuestros tiempos de felicidad..., cuando yo aún no era loca. Dime, ¡por Dios!, dime qué te parezco.

Su marido la miraba con asombro. Hermosa, siempre hermosa, con aquella belleza infantil e ingenua que tan temible la hacía. La muerte aún no estaba allí; únicamente, por entre el suave perfume de aquella carne soberana, de aquel lecho majestuoso, parecía deslizarse un vaho sutil y lejano de la materia muerta, algo que delataba la interior descomposición y que se mezclaba en sus besos.

Luis adivinó la presencia de alguien detrás de él. Un hombre estaba a pocos pasos, contemplándolo con expresión confusa, como atraído allí por un impulso superior a la voluntad que le avergonzaba. El marido de Enriqueta conocía, como media nación, la austera cara de aquel señor ya entrado en años, hombre de sanos principios, gran defensor de la moral pública.

-Dile que se vaya, Luis -gritó la enferma-. ¿Qué hace ahí ese hombre? Yo sólo te quiero a ti..., sólo quiero a mi marido. Perdóname... Fue el lujo, el maldito lujo; necesitaba dinero, mucho dinero; pero amar..., sólo a ti.

Enriqueta lloraba, mostrando su arrepentimiento, y aquel hombre lloraba también, débil y humilde ante el desprecio.

Luis, que tantas veces había pensado en él con arrebatos de cólera, y que al verle había sentido impulsos de arrojarse a su cuello, acabó por mirarle con simpatía y respeto. ¡También la amaba! Y la comunidad en el afecto, en vez de repelerlos, ligaba al marido y al otro con una simpatía extraña.

-Que se vaya, que se vaya -repetía la enferma con una terquedad infantil. Y su marido miraba al hombre poderoso con expresión suplicante, como si pidiera perdón para su mujer, que no sabía lo que decía.

-Vamos, doña Enriqueta -dijo desde el fondo de la habitación la voz del cura-. Piense usted en sí misma y en Dios; no incuna en el pecado de soberbia.

Los dos hombres, el marido y el protector, acabaron por sentarse junto al lecho de la enferma. El dolor la hacía rugir; había que darle frecuentes inyecciones y los dos acudían solícitos a su cuidado. Varias veces se tropezaron sus manos al incorporar a Enriqueta, y no las separó una repulsión instintiva; antes bien, se ayudaban con efusión fraternal.

Luis encontraba cada vez más simpático a aquel buen señor, de trato tan llano, a pesar de sus millones, y que lloraba a su mujer más aún que él. Durante la noche, cuando la enferma descansaba bajo la acción de la morfina, los dos hombres, compenetrados por aquella velada de sufrimientos, conversaban en voz baja, sin que en sus palabras se notara el menor dejo de remoto odio. Eran como hermanos reconciliados por el dolor.

Al amanecer murió Enriqueta, repitiendo: «~Perdón! ¡Perdón!» Pero su última mirada no fue para el marido. Aquel hermoso pájaro sin seso levantó el vuelo para siempre, acariciando con los ojos el maniquí de eterna sonrisa y mirada vidriosa: el ídolo del lujo que erguía cerca del balcón su cabeza hueca, sobre la cual, con infernal fulgor, centelleaban los brillantes, heridos por la azulada luz del alba.

FIN

QORPUS

VOLUME 11 NÚMERO 2

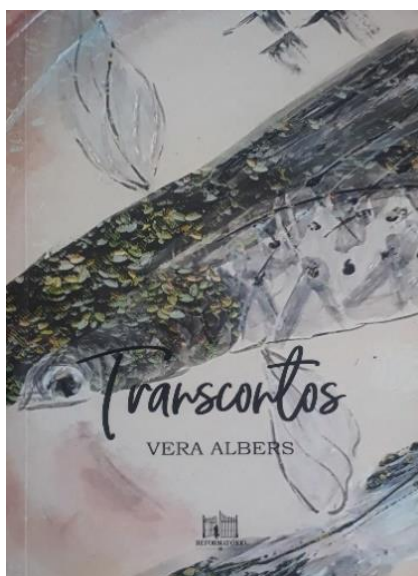
JUN 2021

ISSN 2237-0617

RESENHAS



ALBERS, Vera. *Transcontos*. São Paulo: Reformatório, 2021. 158 p.



Fonte: Divulgação

Valteir Vaz¹

A escritora Vera Albers, autora de *Deformações* (1980) e *Surtos urbanos* (1998), há tempos não nos brindava com um livro, embora seus contos e poemas nunca tenham deixado de figurar aqui e ali, publicados em jornais, revistas e blogs. Eis então *Transcontos*, que a editora Reformatório acaba de lançar, um conjunto de narrativas breves em tom confessional, permeados de lembranças, reminiscências e *insights* (talvez páginas seletas de um diário).

Em *Transcontos*, tudo é matéria de memória, e nos chega pela voz oblíqua e fragmentada de uma narradora, cujo nome nunca ficamos sabendo. Aos poucos o leitor vai reconhecendo algumas linhas de força do livro, como certas decepções, a felicidade sempre adiada, encontros malfadados, a sensação de culpa e um lascivo desejo sexual. Talvez uma frase nuclear do livro, à feição de um *primo motore*, fosse justamente esta

¹ Mestre e doutor em Literatura pela USP, professor de Literatura Brasileira e Teoria literária na Fundação Santo André e no Centro Paula Souza. E-mail: valvaz@usp.br.

metáfora da autora, que, entre tantas outras, melhor a traduz: “uma leve pátina entre o sonho e o devaneio.” (p. 19).

Trata-se de 69 narrativas (os títulos são breves, raramente contêm mais de uma palavra), que mesclam fatos cotidianos da vida da narradora com imagens intertextuais, num processo livre de condensação, para usarmos um termo freudiano que muito se ajusta à matéria ora apresentada. Nesse sentido, a narradora - quase sempre a mesma voz de mulher - vê-se livre para tudo cantar, sobretudo suas decepções (“Já não tenho o que cavar dentro de mim.” p. 95). Vera Albers recorre ao procedimento da condensação – típicos do sonho e do devaneio –, pois ele serve justamente para desprender a ponta da cadeia sintagmática, e com isso deixar passar pela boca da narradora um turbilhão de coisas, não necessariamente interligados entre si, mas reveladores do universo interior.

Alcançada essa liberdade, a autora não hesita em justapor numa mesma passagem, por exemplo, ecos shakespearianos com adversidades do dia a dia: “Autoridade, Shakespeare já dizia, ou se tem ou não se tem. Qual’ê, deixa a moça em paz, Jarbas, não vai ser ela quem vai decidir o que você é e o que não é.” (p. 107-108).

A sombra de Clarice Lispector também se faz perceber entre as reminiscências da narradora, como está, do conto “Grilo”, que recobra o episódio da barata em *A legião estrangeira*: “Gri... gri... não é que tenha aprendido a lição: comia-a, vomitei-a, escarrei-a, tornei a pô-la na boca e a degluti-la. Agora ela vive no meu lado, entre o baço e a vesícula, como biliar e sangue [...]” (p. 59-58). Ainda na esfera da intertextualidade, poderíamos elencar uma miríade de nomes, cifrados ou explícitos, dentre eles Dante, Tolstói, Freud, Marx, Melville, Bergman, Nietzsche para citarmos alguns.

A mão é hábil, tão logo deixa transparecer qualquer referência, apressa-se em turvá-la na trama miúda da vida cotidiana. O leitor tem sempre a impressão de estar diante de uma dança de véus, num bailado incessante que mais oculta do que mostra, talvez o título da coletânea se radique justamente aí, neste *en passant* de lampejos das lembranças da narradora. Não por acaso, uma imagem que perpassa as narrativas de *Transcontos* é a do peixe que – afora a excessiva carga intertextual que carrega – opera à feição de um fio que alinhava a todas as histórias. Já no primeiro conto, “Pedro Uciste”, nos deparamos com o sonoro: “No rio de pedra e peixe” (p. 11), cujo gesto fônico se projeta como um manto semântico sobre as narrativas, reverberando na mente do leitor. É a própria narradora quem, à primeira mão, revela: “(...) eu construí minha

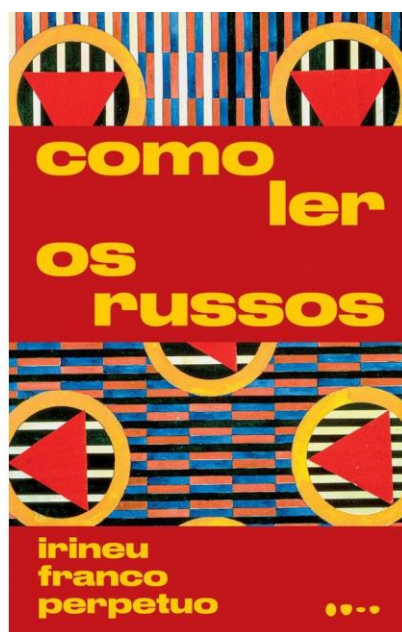
vida sobre este rio...”. Em “Elegia final”, que encerra o livro, a imagem reaparece, agora em tom de fatalidade: “Sinto-me um pouco constrangida porque todos os banheiros estão cheios de peixe. Em cima da pia, transbordando, uma verdadeira hecatombe. Ou serei eu, que carrego peixes comigo? Por onde vou eu, vão os peixes.” (p. 158).

Por outro lado, há uma pulsão de vida que se encena constantemente, como uma coisa perdida (“o elo perdido” (p. 123); que, para sorte do leitor, mantém-se inapreensível até o final. A forma mais latente disso em *Transcontos* é, conforme se esboça em “Grilo”, um lascivo desejo sexual: “que tenho um grilo com o sexo, que se não tivesse tudo estaria resolvido de forma, para todos, tão satisfatória.” É essa fonte que parece emanar o desejo de contar, uma demanda que impacienta a narradora e a empurra para aventuras sexuais (há tantas no livro), quase todas malsucedidas.

Por mais grave que sejam determinadas imagens, o leitor encontrará no livro de Albers algum espaço para o humor, não a gargalhada, mas um riso tímido, de canto de boca, com o quem ri de si mesmo. Nesse sentido, são ilustrativas as passagens: “Que aconteceu com seu queixo? Afrouxou-se a mola da dentada? O tempo é fogo” (p. 135); “Cristo, até que século os genitais humanos serão a mola desta panaceia, tão igual em todas as raças” Paro aí. Se eu pensar no meu caso então, chego à conclusão que estou virando homem.” (p. 127).

Embora o tom confessional perpassa a maior parte das narrativas de *Transcontos*, o que fica de fato de sua leitura é uma impressão de que tudo o que ali está dito pela narradora opera à feição de uma máscara (alegoria) de uma outra coisa, algo nos diz que o verdadeiro objeto de sua demanda – a *res amissa*, conforme colocou o poeta Giorgio Caproni – está muito bem escondido em seu cerne interior, numa espécie de “*arrière-boutique*” que narradora soube conservar para si. Poderíamos arrematar com Montaigne que nos *Ensaio*s escreveu: “É preciso fazer como os animais, que apagam as pegadas à entrada de sua troca.”

PERPETUO, Irineu Franco. *Como ler os russos*. São Paulo: Todavia, 2021, 304 p.



Fonte: Divulgação

Aurora Bernardini¹

Por que será que a literatura russa é tão lida no Brasil, pergunta-se Irineu Franco Perpetuo na abertura de seu livro *Como ler os russos* (Todavia, 2021). Pergunta oportuna, passível de várias respostas: além das razões histórico-geográficas (são dois países continentais e, ambos, relativamente novos), há as histórico-políticas: ambos foram países com senhores “feudais”, com uma sensível separação entre povo servil e elite abusada (pense-se no boom de leituras dos realistas socialistas russos suscitado, aqui no Brasil também, pela repercussão da Revolução Russa que pretendia acabar com essa elite!) e ambos são países de gente alegre, hospitaleira e crente, gente que tem “sede de fé”, como dizia Dostoiévski e de discussões sobre “coisas eternas”. Mas não só: na longa viagem que vai dos primórdios da reunião das tribos eslavas (os russos começaram a ser alfabetizados no alfabeto cirílico apenas no século VIII, conforme se sabe, pelos monges búlgaros Cirilo e Metódio) até, praticamente, nossos dias, Irineu vai

¹ Professora de pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da USP. E-mail: E-mail: bernaur2@yahoo.com.br.

abordando autores que – cada um à sua maneira – têm o condão de continuar cativando os leitores brasileiros.

Além dos fatos em si, das obras e dos autores -- os escritores de grande calibre não precisando serem descobertos e os em vias de o serem, sendo apresentados ao leitor --, muito se deve à maneira em que essa viagem é descrita.

Quanto aos fatos, o tom familiar e jocoso com que o autor consegue incluí-los em um tipo de anedota é particularmente atraente. Veja-se um exemplo. Nos tempos antigos, “os príncipes do norte transferiram-se para Kíev, que seria o centro da Rus, a Rússia primordial, onde, ainda de acordo com a *Narrativa dos tempos passados* -- crônica monástica de autoria indefinida, compilada na segunda década do século XII no Monastério das Cavernas, em Kíev , tão saborosa do ponto de vista estilístico quanto pouco confiável do factual --, no final do século X, o príncipe Volodimir, desejoso de abandonar o paganismo, recebeu emissários de três religiões monoteístas – judaísmo, islamismo e cristianismo – para escolher à qual se converteria. Rejeitou as duas primeiras, sendo sua recusa da crença maometana especialmente célebre: “[...] mas eis o que o desagradou: a circuncisão das partes e a abstenção de carnes suínas e, sobretudo, da bebida. Disse ele: ‘Para os russos a bebida é alegria, sem ela não podemos ficar’”. E a Rússia, assim, tendo assegurado o direito inalienável à carraspana, uniria seu destino à fé de Bizâncio.”

Quanto às obras, lembrando das recomendações nas aulas de Antonio Candido: “não façam paráfrases nem se aventurem a analisar uma obra sem haver descoberto, após sua leitura atenta, quais os elementos notáveis, qual o prisma através do qual interpretá-la, qual sua estrutura, qual sua função... e não esqueçam, a análise implica interpretação, comentário, e isso exige seu tempo...”, Irineu resolveu a questão da forma mais satisfatória para seu livro: reuniu o essencial da melhor fortuna crítica a respeito de cada obra e deixou o leitor tirar suas próprias conclusões.

No que concerne aos autores, embora em sua quase totalidade se trate de escritores já publicados no Brasil (uma das balizas do autor foi, justamente, a recepção deles no Brasil), ao lado dos consagrados (há muitos novos entre eles!) e dos consagradíssimos (Púchkin, Dostoiévski, Tolstói, Gógol e Tchékhev...) há referências, *en passant*, a uma série de outros e outras, a críticos e filósofos inclusive, que, frutos colhidos também da estada recente do autor na Rússia, mesmo que ainda não

traduzidos, já suscitaram interesse e já se encontram nas notas e na bibliografia, por sinal, rigorosas e exaustivas.

Falando-se da recepção no Brasil, é surpreendente e louvável a atenção que Irineu deu aos estudiosos e tradutores que, direta ou indiretamente, estão dando continuidade à obra de Boris Schnaiderman. Mas teve ainda o cuidado de levantar o provável pioneiro da tradução direta do russo no Brasil, certo Georges Seltzoff, cuja *Edição Cultura* publicou, entre 1930-32 uma *Bibliotheca de Auctores Russos* e cuja irmã, Liuba Kusnetsova (acrescento eu) foi uma grande cantora folclórica na Rússia dos anos vinte que, fugindo da invasão nazista e tendo vindo ao Brasil, reuniu, aqui em São Paulo, um grande número de alunos.

No que se refere aos arredores da série literária – ou como as chama em seus *Escritos sobre Literatura* o príncipe N.S. Trubetskói, pai da Fonologia e crítico literário, amigo de Jakobson e Tyniánov –, às “séries” biográfica, histórica, etc. que constelam obras e autores, elas não deixam de ser originais e... inquietantes. Entre as primeiras estão as informações precisas que vão desde as origens e as peripécias da língua russa, às utopias e distopias a que levaram os diferentes governos, até o presente. Entre as segundas está o reverso da impressão que se tem em cidades como Moscou e Petersburgo, em que as pessoas leem literatura continuamente, em qualquer meio de transporte e até na rua. Aqui vão dois depoimentos significativos. O primeiro é o reportado de Ievguêni Dobrenko, dado à Folha de S. Paulo (2016): “Se a literatura russa sempre fora percebida como mais ‘do que apenas literatura’ e única tribuna social, agora não é mais o caso: a literatura na Rússia hoje é livre porque ninguém mais precisa dela.” O segundo depoimento é de Maria Zambalani, professora de Eslavística junto à Universidade de Pádua: “... o fim do centrismo literário na cultura russa e a perda do poder da literatura como detentora da Palavra: todas essas mudanças fazem a literatura menos temível para o Estado que pode, frequentemente, assim, ignorar o processo literário. Contudo, o campo da informação ainda é pesadamente condicionado pelo poder político. Assim, na era Pútín, o preço que o escritor tem que pagar por uma autonomia aparente é viver o mais distante possível do campo do poder, curvando-se cada vez mais ao poder do mercado.”

E a conclusão de Irineu: “Transformados de profetas em mercadorias, os escritores russos estão tendo que se reinventar.”

QORPUS

VOLUME 11 NÚMERO 2

JUN 2021

ISSN 2237-0617

ENTREVISTAS



Interview with Marie-Laure Ryan: on literature, videogames, new media and narratives

Ricardo Maciel dos Anjos¹



Marie-Laure Ryan. Foto: arquivo pessoal

Born in Geneva, Switzerland, Marie-Laure Ryan (PhD, French Literature, University of Utah, 1974) is an independent scholar based in Colorado. After studying French and German literature in Geneva, with some of the most prominent critics of the time (Jean Rousset, Jean Starobinski), she moved to Utah in the United States, where she pursued and completed a PhD in literature on French poet Saint-John Perse. A lack of career opportunities in the field sent her into computer science, which she studied in Colorado and in San Diego, California. This shift in focus made Marie-Laure see literature from a different perspective – one derived from linguistics, philosophy of language and artificial intelligence. Her first book, the 1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, was an attempt to apply what she had learned from computer science and from the Possible Worlds theory – a theory elaborated upon by Thomas Pavel, Lubomír Doležel and Umberto Eco – to narrative. The technological boom of the

¹ Escritor, tradutor, doutor em literatura comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É autor dos livros da série de literatura fantástica *Saga de um mundo despedaçado: o continente perdido* (2012) e *Saga de um mundo despedaçado: depois do fim* (2017), com um terceiro volume já terminado e um quarto sendo escrito. E-mail: rmcanjos@gmail.com

mid-to-late 1990s, as well as the idea of virtual reality and its core components – interactivity and immersion, served as the inspiration for her second book, *Narrative as Virtual Reality* (2001), where she discusses immersion as an important component of the narrative experience, whatever the medium, and interactivity as an ideal that is very successfully implemented in computer games, but which is exceedingly difficult to reconcile with narrativity. Marie-Laure has also written *Avatars of Story* (2006), *Narrative as Virtual Reality 2* (2015) and *Narrating Space, Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet* (2020) and has edited *Narratives Across Media: The Language of Storytelling* (2004), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), and *Intermediality and Storytelling* (2010), among others.

What drew you to new forms of media? How did you realize that these new, as yet unexplored media had true storytelling potential?

What drew me to digital media is the strange twists in my career. I started out as a literary scholar (writing a PhD dissertation on French poet Saint-John Perse); then, not finding any job in this domain, I studied computer science, especially artificial intelligence and worked a few years as a computer programmer. Then I was laid off and did not feel like going back to a cubicle in a big company, so I returned to the humanities and applied what I knew about computers to narrative theory. This led me to investigate the narrative potential of digital media, especially VR (which did not really exist when I became interested in it, it was purely virtual). Then I moved to the narrative potential of other media as well, such as film, theater, comics, etc. But since I am not a specialist in those fields, I thought it wiser to rely on experts, and this is how my edited collection *Narrative Across Media* was born. As far as computer games, I must admit that I do not have the patience to play long ones, and my expertise is based on short casual games that require no physical skills, on watching my son play classic shooters, on reading, and on speculation. My son has now left the nest, and has renounced video games in favor of yoga and rock climbing, so I am missing my main informant. Right now, I feel a little bit rusty as far as video game theory and research is concerned and I am not aware of any new important development in the field, beside the rise of gaming as spectator sport.

What do you think of the current status of videogames as an art form? Are they really a valid medium, or is that argument moot? If you consider them to be so, how do they best bring about that potential artistic-ness?

The artistic potential of video games depends on two criteria: their interest as representations (of a world, characters, events); and their ludic value as systems of rules and as mode of action. As Jesper Juul has shown, some games, i.e., systems of rules, have an intrinsic elegance, or beauty, because the rules allow a variety of situations and actions while remaining fairly simple themselves. Good examples of this game aesthetics are Go and Chess; Tic-Tac-Toe by contrast is not very elegant because there is only one winning strategy and it is too easy to discover. Video games can be artistic in that sense by devising new forms of gameplay. I think that the development of the play formula that underlies shooters or simulation games was originally a significant achievement of almost artistic value. But after a while gameplay formulas become standardized and are no longer creative. So artistic value has to shift to more traditional sources of aesthetic effect, such as visuals or narrative content. As far as visuals go, there is no question that games can achieve art; whether realistic or abstract, games display tremendous graphic creativity. As far as narrative content goes, this is more problematic, because as I have stressed in my work there is a conflict between user freedom and top-down control. (This is known as the interactive paradox). The fact that games are primarily designed for action may distract users from the game narrative; the desire to solve problems or to beat other players is difficult to reconcile with aesthetic appreciation, which needs a distance and reflection that is not possible when players are caught in a dangerous situation and must react quickly in order to save their life. The aesthetic appreciation of game design and game narrative may therefore come retrospectively, not during gameplay but afterwards when players reflect on their experience and on the design that allowed it. This conflict between interest in problem-solving and interest in the gameworld and game story may explain why recent games that ambition to convey interesting ideas (such as *The Stanley Parable*) have resorted to very simple gameplay that does not attract much attention. These games are known as “Walking simulators,” because all the user needs to do is explore the storyworld by manipulating the controls. They are despised by pure gamers, of course, but loved by people who do not really like games.

In an article titled “Games are better without stories”² Ian Bogost has argued against the potential of games to provide narrative and therefore artistic interest. He claims that the story told in the walking simulator *What Remains of Edith Finch* would be better served by making it into a movie or telling it in a novel. And indeed, if a story truly captivates the reader, the effort needed to discover it by finding a way to progress through the gameworld and uncovering narrative information may be more annoying than gratifying. It could very well be that game stories have not reached the artistic heights and diversity of the best novels, dramas, and films, and possibly never will, because they need to give the user something to do, and this need restricts narrative possibilities. But even if their narrative potential does not rival that of novels or film, computer games still have much to gain by trying to realize this potential. So, in response to Bogost I say: games *can* be made better through stories, but one should not expect game stories to be the only source of pleasure. There is also the ludic pleasure of achieving game goals.

Do you think literature has anything to learn from new forms of media - videogames in particular? If so, what elements unique to these media could literature aim to absorb and/or learn from?

I think that the greatest contribution of digital media to artistic expression is to have promoted multi-modality by integrating the visual, the textual, the aural, and user agency (i.e., interactivity). This multimodality is of course no longer “literature” in the classic sense. As discussed above, I also think that we are now seeing games that are closer to literature because they rely more on narrative interest and ideas than on competitive gameplay. As far as literature becoming more game-like there is certainly a ludic tradition in literature, exemplified for instance by the Oulipo school, but that movement precedes video games. If by literature we mean purely language-based art that can be printed in books, the only possibility I can imagine of games influencing literature is on the thematic level: we can have novels about all sorts of aspects of videogames, such as how videogames affect people’s lives, or the blurring of the borderline between game worlds and the real world. But this is already occurring in science fiction and also in realistic fiction. For games to influence literature in a more

² <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2017/04/video-games-stories/524148/>

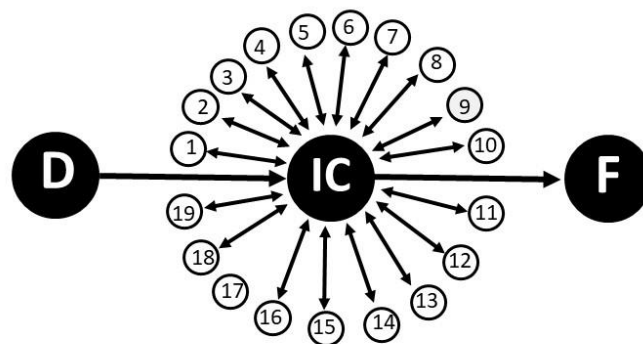
strategic way, on the level of user involvement, we need another support than books, we need digital media, we need a hybridization of games and literature. What this hybridization can be, is up to the creators to show.

You mention short, casual games that require no physical skills. I can tell, from my own experience, that these too can be amazing for storytelling, even when they are not one of the so-called walking simulators (which I have my own, oft-conflicting opinions about, both as a gamer and as a writer). My PhD thesis includes a delightful little indie point-and-click title called *Memoranda*, which introduces elements from a selection of short stories by Japanese author Haruki Murakami into a singular world, and weaves a roughly 2-hour story around them. From your experience (both first and second-hand) with video/computer games, is there any that stands out in regards to the narrative strategies or techniques they may have utilized? Or any in which the storytelling experience is improved by the ludic aspect?

In response to your question, I can mention one work that I really liked (and that is not commercially available) *Annalena* by Daniel Bouillot (in French). I loved it because of its graphic inventiveness, because the story is not randomly scrambled as in hypertext but rather easy to follow though interactive, and also, because it awakened in me nostalgia for “le midi,” the sunny landscapes of the French Riviera. And in addition, it made me discover the painter Nicolas de Stael. All in all, I think that the best chance for digital narrative is to bet on multimodality—text, sound, music, video clips. Below is a short description of *Annalena* that I wrote in a paper on spatial configuration of digital works.

Annalena tells the story of Pierre, a photographer who travels from Paris to Antibes to take pictures of the brilliant light of the French riviera. On his way he takes a mysterious auto-stopper named Anna. During his stay in Antibes, Pierre runs several times into Anna, and she initiates him into the landscape, as well as into the work of the painter Nicolas de Staël, who lived in Antibes and committed suicide by throwing himself from a roof. Anna convinces Pierre that the true way to capture the light of the Mediterranean is through painting, not photography. Pierre falls in love with Anna as much as with the places she helps him discover, and he tries to capture her by taking her photo unbeknownst to her. In so doing he violates a taboo, and she disappears forever from his life. The diagram on figure 2 represents the spatial architecture of the text. It

begins with an introduction (D) narrating Pierre’s trip from Paris to Antibes and his meeting with Anna. Then readers reach node IC, a slightly overexposed photo of Antibes (to signify the inferiority of photography), on which they click randomly. Depending on where they click on the screen, they activate an episode which unfolds linearly: each screen contains only one link, and after completing the sequence, readers return to node IC. After each episode, a whole area of the Antibes photo turns into a painting with much richer colors. The process repeats itself 19 times for the 19 episodes, each of which contains an autonomous episode, so that they can be read in any order. At any point in the reading, users know exactly how much they have read and how much remains to be read. When all the episodes have been visited, the photograph is fully transformed into a painting, in accord with the thematics of the text, and an epilogue (node F) puts an end to the narrative arc, giving users the satisfaction of having concluded their journey.



What do you think about the statement that games drive people away from literature? Would you say this is a problem, or merely a consequence of people having more and different storytelling media available to them?

On a practical level, yes, games drive people away from literature because there is only so much time to devote to leisurely activities. And this is sad. But then, TV did the same thing, though TV is now developing innovative, intellectually stimulating narrative forms, the so called “quality TV” of serials like Mad Men. (But TV is disappearing as a narrative medium, replaced by platforms like Netflix.) On a theoretical level, it would

be wonderful if people had time to try all the storytelling media available and were able to compare them, but I am afraid that only students of media (a privileged class) will be able to do so. As I have written elsewhere, a problem for digital media is to reach a group located half way between “the tropics” of mass culture and “the north pole” of avant-garde experiments. Literature is located halfway in what I call the temperate zone. It would be so sad if the temperate zone were to disappear due to cultural climate change.

One theory that I particularly enjoy is Julian Kücklich's (and Brenda Laurel's, by extension) notion that the role of the player of a videogame would be somewhat similar to that of a spectator in a dramatic play that can step up to the stage and perform a role. The rules of gameplay would then be something akin to the director of the stage play establishing some limitations as to what the actor-spectator can and cannot do. What do you think of this model? Do you think there is any sort of unexplored potential link between videogames and performance arts?

There is no question that improv theater, street theater (Augusto Boal), *commedia dell'arte* and role-playing games (RPGs) provide a model for a kind of emergent narrative overcoming the limitations of AI, since natural intelligence is (narratively, thanks to its life and literary experience) far more intelligent than the artificial kind. Theoretically, then, I think it's an excellent model—but how do you implement it for a situation where a user is facing a computer screen and running a single-user application? To make it work one would need a multi-user system where the users, rather than the system, produce the story, but success would overwhelmingly depend on the participant's creativity and willingness to cooperate. In role-playing games the game master's input plays a large role in providing an exciting experience for the participants; could it be simulated by a system? If not, just forget about technology and play role-playing games. I must add that this kind of high participation is not for everybody; most of us prefers “passive” books, films and plays, because they are sufficiently challenging to the imagination. But then, no art or entertainment form is for everybody, so that's not a valid argument. Incidentally I have never played role-playing games but I have read about them through the work (in French) of Olivier Caira, who is a very persuasive ambassador for the genre. My impression, though, is that the pleasure of RPGs is

primarily social – you need a good group of friends and some wine or beer – and the computer cannot substitute for that.

Entrevista com Tomaz Tadeu

Myllena Lacerda¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Tomaz Tadeu (1968) é doutor em Sociologia da Educação (1984) pela Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, mestre em Educação (1977) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e licenciado em Matemática (1973) pela mesma instituição. É professor aposentado da UFRGS, autor de livros na área de educação e tradutor do inglês e do francês de literatura e ciências humanas. Coordena a coleção Mimo, na Autêntica Editora, composta de “obras clássicas” e “títulos consagrados”². Traduz vastamente a obra de Virginia Woolf no Brasil, totalizando dez títulos da autora até o momento. Recebeu o terceiro lugar na categoria tradução do prêmio Jabuti de 2013 por *Mrs. Dalloway*. Suas publicações na Autêntica incluem, entre outros, James Joyce, Herman Melville, Thomas De Quincey, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire.

A sua carreira de tradutor começou com textos acadêmicos da área de educação. Passou também pela sociologia e filosofia, traduzindo, inclusive, a Ética, de Spinoza, diretamente do latim. Já as primeiras traduções que tendiam para a área literária incluíam Paul Valéry e Baudelaire, e só então a ficção de Virginia Woolf. Como aconteceu essa transição?

Tudo se resume em enganos que se transformaram em acertos. Por engano fui parar, garoto, num seminário católico. Por engano, cursei o segundo grau numa modalidade que, na época, se chamava “científico”, quando deveria ter optado pelo “clássico”. Por engano, cursei Matemática, quando deveria ter ido para a área de Letras. Por engano, fiz o doutorado em Stanford, quando deveria ter ido para Paris (o que, depois compensei, me metendo com Deleuze, Derrida, Foucault e a turma toda). Acertei quando, já metido na área da educação, fui contrabadeando uns subversivos para dentro de um campo acadêmico estagnado e retrógrado. Acertei quando, num evento acadêmico da área

¹ Doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade de Brasília (POSTRAD/UnB). E-mail: myrlacerda@gmail.com.

² A coleção pode ser acessada em: <https://grupoautentica.com.br/autentica/colecoes/32>.

educacional, em Caxambu, no final dos anos 80, início dos 90, conheci Rejane Dias, então ainda inventando o que se tornaria uma grande editora, a Autêntica. Por aí, começando pela publicação de livros próprios e de traduções na área de educação, sociologia e filosofia, fui me voltando para a tradução de textos literários, terminando por onde deveria ter começado: a literatura, uma paixão de toda a vida. Antes de me dedicar quase inteiramente à Virginia, traduzi uma coisa ou outra dos franceses, Valéry, Mallarmé, Baudelaire (*O pintor da vida moderna*, mais por causa das pinturas de Constantin Guys), um conto de Scott Fitzgerald e outro de Henry James. Virginia entrou na minha vida por vias francesas (Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*) e pela sugestão da Rejane, diretora da Autêntica, que estava atenta à entrada em domínio público, em 2012, das obras de Virginia. Começamos pelo óbvio, *Mrs Dalloway*. O resto se seguiu naturalmente.

Você tem a oportunidade de escolher quais textos vai traduzir? Por que esses e, mais especificamente, por que Virginia Woolf? Há algum título que você tenha interesse, mas que ainda não está nos planos?

Totalmente. Como já disse, começar por *Mrs Dalloway*, foi uma escolha conjunta, da Rejane e minha. Era também “natural” que *Ao Farol* fosse o segundo. No meio fiz duas coletâneas, uma de ensaios, outra de contos. Sim, se ainda tivesse energia, depois de *As ondas*, que terminei, faria *Entre os atos*, mas minha carreira de tradutor termina mesmo com o glorioso *As ondas*. É um final digno.

Desde 2012, você tem traduzido uma parte significativa da obra de Virginia Woolf para a Autêntica e é responsável pelo maior número de traduções da autora no país. Até o momento, já foram dez títulos: *Mrs Dalloway* (2013), *Ao farol* (2013), *O tempo passa* (2013), *Orlando* (2015), *O sol e o peixe – prosa poética* (2015), *Flush* (2016), *A arte da brevidade e outros contos* (2017), *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra* (2019), *O quarto de Jacob* (2019) e *Três guinéus* (2019). Existe um projeto de traduzir a obra completa? Sempre houve a intenção de publicar diferentes títulos da autora ou isso foi ocorrido por uma demanda da editora e dos leitores brasileiros?

Como já disse, a escolha dos títulos a traduzir tem sido minha, sempre em acordo com a Rejane, de quem tenho apoio total. Neste ponto, sou um privilegiado. Não traduzo por encomenda, traduzo por prazer e seguindo os meus instintos e preferências. De vez em

quando há uma solicitação, como quando fiz a (décima? décima primeira?) tradução de *Bartleby*, porque o texto deveria acompanhar um livro do Giorgio Agamben (*Bartleby, ou da contingência*) que a Autêntica ia publicar.

Woolf é uma das maiores representantes do modernismo inglês e é reconhecida sobretudo por suas inovações formais e temáticas. Recursos como fluxo de consciência, repetições que criam um ritmo, metáforas e referências culturais podem ser encontrados em vários dos seus romances. Há algum tipo de estratégia tradutória pessoal no que se refere a esses aspectos? Poderia comentar um pouco do seu processo? Como você definiria uma tradução bem sucedida?

Tenho objeções ao uso do conceito de “fluxo de consciência” aplicado à análise de narrativas literárias. Para mim, é um conceito da psicologia, não da teoria da narrativa ou da teoria literária. Já “ritmo” é um conceito essencial. Indefinível. Misterioso. Inapreensível. Mas que existe, disso tenho certeza. E o ritmo é tudo. Sem ritmo, não tem jogo. É preciso traduzir o significado tão precisamente quanto possível. Para isso temos os dicionários e, agora, todos os maravilhosos recursos proporcionados pela internet. Mas em textos literários o que conta é a combinação, a trama, o bordado do significante. A forma, enfim. E isso, tendo em vista não apenas os recursos próprios, exclusivos, de cada língua, mas, sobretudo, as torções, os jogos de mão, os malabarismos, que cada artista da palavra faz com sua língua, é o que mais importa numa tradução. Para isso não é preciso sair, desvairadamente, caçando aliterações, assonâncias, iconismos, para falar dos recursos mais óbvios. Basta entrar em sintonia com a música do original e tentar reproduzi-la na música da sua língua, se é que isso é possível. Para Virginia não é. Falando das traduções dos clássicos russos para o inglês, ela decreta: “O que estamos dizendo significa, pois, que temos julgado toda uma literatura destituída de seu estilo. Quando se mudou cada palavra de uma frase do russo para o inglês, alterou-se, com isso, um pouco o sentido, e completamente o som, o peso e o acento das palavras em sua mútua relação, nada restando a não ser uma versão crua e grosseira do sentido.” (“The Russian Point of View”). Sim, Virginia, neste tribunal sou réu. Confesso. Em suma, não existe tradução bem sucedida. Traduzimos por teimosia.

Para alguns críticos, os grandes três romances de Virginia Woolf são *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931). Recentemente, a

editora Autêntica anunciou o lançamento de *As ondas*³, o único dos três que você ainda não havia traduzido. Por ser o romance mais experimental de Woolf, chamado pela autora de *play-poem*, essa tradução também foi mais desafiadora que as outras? De que forma o trabalho com *Mrs. Dalloway* e *Ao farol* contribuiu para esta tradução?

Sim, sem nenhuma dúvida, foi a mais desafiadora. De longe. Certamente, uma certa familiaridade com o estilo de Virginia, após ter traduzido tanto coisa dela, ajudou. Mas não muito, porque em *As ondas* ela teve o cuidado de apagar todos os traços que pudessem sugerir uma leitura fácil. Há passagens misteriosas ainda hoje, mesmo para quem tem o inglês como língua materna e conhece bem sua obra. Na tradução ajudou muito ter acesso aos rascunhos do romance reunidos em livro por J. W. Graham, em *Virginia Woolf. The Waves. The two holograph drafts of The Waves and extracts from the Monk's House Papers*. Neles é possível ver os cortes que ela fez para deixar o texto mais enxuto. E misterioso. Ajudou muito o fato de que, por seu caráter experimental e inovador, há uma imensa literatura crítica sobre o livro. Graças à internet, tive acesso a grande parte dela. Não sei como se traduziam livros assim cinquenta ou até mesmo dez anos atrás.

Desde a entrada em domínio público, a obra de Woolf vem sendo constantemente editada. Nestes últimos anos, foram mais de 30 novas traduções, incluindo as suas. O que você acha dessas publicações simultâneas? Para você, a que se deve o crescente interesse pela autora nos últimos anos?

Acho bom que haja esse interesse e essa quantidade de novas traduções. Obviamente, cada tradutor ou tradutora julga que vai fazer uma tradução melhor do que as já existentes. Não sou crítico de tradução (se é que existe tal criatura) para julgar o trabalho alheio. Infelizmente, as análises de traduções literárias se limitam ao campo acadêmico (artigos, teses, etc.). As (poucas) resenhas publicadas nos grandes jornais são, por razões óbvias, limitadas. Na verdade, raramente fazem alguma menção a características da tradução. E talvez seja melhor assim. Sobre o interesse por Virginia, deve-se, creio, a certa aura que paira sobre ela e sua obra, tal como acontece com James Joyce e muitos outros autores e autoras.

³ Disponível em: <https://grupoautentica.com.br/blog/post/virginia-woolf-as-ondas-autentica-editora-nova-traducao/1146>. Acesso em: 20 nov. 2020.

Vários dos seus trabalhos são retraduições. Você lê ou compara as versões anteriores durante o seu trabalho tradutório? Como é a sua relação com esses outros textos?

No caso de minhas traduções de obras da Virginia, as traduções anteriores eram bastante antigas. Obviamente, além da mudança dos padrões tradutórios, os recursos existentes eram bastante precários. Mas, sim, pelo menos faço uma conferência global da tradução existente, em português ou nas línguas que leio (espanhol, italiano, francês). Mas, infelizmente, há um princípio infalível: se é algo complexo e difícil, ninguém deu boa solução. Para resumir, não acompanho passo a passo as traduções existentes, mas confiro, nas que acho mais confiáveis, alguma passagem ou palavra de difícil tradução. No caso de *As ondas*, conferia, de vez em quando, a última tradução francesa (Michel Cusin, Adolphe Haberer) e uma tradução italiana antiga, mas bastante boa (Maura Del Serra). Mas as minhas fontes principais de decifração são as da crítica literária e as teses e dissertações acadêmicas. A cada passagem difícil, consulto o Google pra checar se alguém comentou aquela passagem específica e se, mesmo que o objetivo de quem comentou não seja, obviamente, o meu, o comentário lança alguma luz sobre seu significado. E para cada uma dessas passagens, abro um arquivo com transcrições dos comentários, etc. Tenho 520 arquivos com anotações para *As ondas*. Essas anotações são para me ajudar na tradução e para fazer as notas que costumo colocar no fim do livro. Infelizmente, no caso de *As ondas*, não poderei fazê-las por estar com a mão direita prejudicada por décadas de digitação. E não posso usar o ditado, primeiro, porque os programas de ditado não funcionam direito e, segundo, porque descobri que as frases me saem das pontas dos dedos e não dos lábios.

Uma constante nas suas traduções literárias é a riqueza de paratextos. Como você define o que constará em cada obra? A intenção de fazer os prefácios, posfácios, apresentações ou notas já está presente desde o início, como parte de um projeto tradutório pessoal e geral, ou essa decisão partiu da editora?

Sim, tenho feito isso com todas as traduções da Virginia, por escolha minha, mas com todo o apoio da Autêntica. Na verdade não uso prefácios, mas posfácios. A regra é que nada deve vir antes do texto central. E também acho que notas explicativas em rodapé, no caso de obras literárias, deveriam ser proibidas. Sim, a estrutura dos livros com as

traduções de Virginia segue sempre este mesmo padrão que, infelizmente, será interrompido com *As ondas*, por falha dos dedos “falantes”.

QORPUS

VOLUME 11 NÚMERO 2

JUN 2021

ISSN 2237-0617

TEXTOS CRIATIVOS



Racismo

Cristóvão José dos Santos Júnior¹

No Brasil, o racismo é estrutural
e envolve cada coração humano
numa rede voraz do algoz engano
que não enxerga classe social!

Eu queria vestir um avental
e não sentir o fel miliciano
que me arremessa no ódio de um oceano
de uma dor cruelíssima e ancestral...

Ser pardo é ser forçado a usar um terno
apenas pra não ser desrespeitado
ou prejudgado como subalterno...

Ser pardo é resistir contra a tortura
de uma elite que impõe seu vil legado
que até nossa roupagem enclausura...

¹ Doutor e mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).



Vermelho-sangue

Alison Silveira Morais¹

A imagem-homem, a imagem-mulher, o Deus-menino
Gente-maquinas se cruzando em frente ao quarto-marquise
No abandono do pequeno-matutino
A flor-criança natimorta, eclipse-crise
Do buraco-céu chove rio-mar
A fumacinha-menina do asfalto, o zigue-zaguear
O molhado sofrido de mar-morrente e não de mar-amar
Cai a borboleta-menina, com as gotas de um sangue-sangrar

¹ Escritor, tradutor e ilustrador, é bolsista CAPES e discente no Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: alison-s-morais@hotmail.com

O amor comporta tanto gozo-dor?
Haveria um tempo outro amortecido no coração do tempo?
A pobre menina figurinha-flor, se existia o amor
Era agora só lamento-pranto sentimento

Já não era mais abrigo-coração
Esburacada vida de entrar-entrando
A terra vai explodir no mundo-canal de televisão.
Enquanto balas cortam e recortam o corpo da noite. Mais um corpo tombando

Sem dedo-gatilho e sem sangrar
Esse sem, de sem corpo-história e sem vida-estrada
Ía-indo sem batismo e aleluiar
E essa lágrima-dor? Lágrima-água? Tá pancada?

Frase-chave! Era proibido o sofrer
Beija-beija despedida, chuva forte, forte água
Cabeça-sonho de mar-amar e não de mar-morrer
Despedida, útero-alma

Do profundo-fundo a boneca-mãe acolhe com o dedo-desejo
Um buraco-saudade, a vida vale?
Num coragem-desespero
O amor é terremoto? Cabe no corpo? A vida vale? Me fale!

A felicidade lhe era servida em conta-gotas.
A vida costurada com fios de ferro

É preciso, entretanto, movimentar a vida até à morte.

Mar-amar, mar-morte, mar-morrer, onde a enterro?

Ave-mãe de barriga-lua era forte.

E afinal, a desgraça vaza dos poros da terra.

Pra flor-criança natimorta, era azar-sorte.

Pedra mole

Vera Albers¹

Sabe de uma coisa? Vou ir a esmo, em direção à Mercê de baixo. O que encontrar me bastará. Minha vinda, entretanto, foi meditada. Precisava envolvê-la num ambiente que lhe fosse próprio, como o quiabo, ou a taquara, ou a jaboticaba. Pronto, não mais que esta esplanada e este chafariz. Deve jorrar água há uns bons duzentos anos. Os invariáveis hippies que vendem sandálias de couro e, na escadaria, o artesanato das pedra-pomes.

– É mesmo, moço, desculpe, é pedra-sabão, é claro, o senhor tem razão. É pedra, mole, macia, não é?. É fácil de esculpir, não é?

– Nada disso, moça. Não tem nada de fácil e não segura o escopro.

À parte o fato de que estou intimidada pelo nome estranho, o homem me fita com dois olhos críticos que vão me devassando aos poucos. A testa é branca e lisa, como quem nunca toma sol e os cabelos fundem-se com a barba, os bíceps são fortes e, bem, de uns quarenta e cinco ou cinquenta, considero, e tem um quê de desquietado que me instiga.

Sustento o olhar até que acabo me sentando no degrau da escadaria, a seu lado.

– Vale a pena o museu? Pergunto, com a impolidez do turista, perenemente impune.

– Se vale a pena? Depende do que é importante para você. Novamente me intriga a compenetração da figura. Ergueu-se sem esforço e guardou seus instrumentos embaixo da lona, na extremidade da escadaria. – O museu é uma antiga cadeia, se quiser posso ser seu guia. Diz, enquanto encosta sua mão de leve em meu ombro esquerdo.

– Desta vez não vou esperar absolutamente nada, penso, – cada minuto vai valer pelo que é, como esse frio que estou sentindo me passar pela espinha, agora. – Cangalha para o transporte de ouro, esquite para levar paramentos e alfaias da igreja de São Pedro, aldrava do portão de chácaras, alcatruzes, canos de barco, andor da oficina de Manuel Gonçalves Valente... Voz de quem conhece tudo isto aqui, voz forte, de dono. A cada nome que profere aumenta minha admiração.

¹ Autora de *Transcontos* (Reformatório, 2021), *Surtos urbanos* (Editora 34, 1998) e *Deformação* (Perspectiva, 1980).

– Veja, esses são os goivos com que se trabalhava antigamente a pedra-sãbão. Não pense você que seja fácil trabalhá-la, sua maciez é enganadora, escapa à linha fina, ao pormenor. – É mesmo, digo eu, espreitando-o, de lado. Difícil decifrá-lo por algum indício.

– Vitoriano Gonçalves Veloso – inclino-me para soletrar as inscrições do Panteon. – Que nome bonito. Por falar nisso, ainda não sei seu nome, arrisco.

– José. A resposta fica nisso. – José da Costa Rodrigues, continuo lendo, José Aires Gomes... algum antepassado seu? Arrisco, novamente, sorrindo, agora, um pouco mais segura, pois, entre os conspiradores, consegui ler o nome de Tomás Antonio Gonzaga. – Pois é, responde, enigmático.

De coração votado a iguais perigos, /vivendo as mesma dores e esperanças,/a voz ouvi de amigos e inimigos/ vencendo o tempo, fértil em mudanças...

José olha-me surpreso. – Não é minha a poesia, é do cancionero, decorei antes de vir para cá. Tocaram-me muito os versos

vencendo o tempo, fértil em mudanças,/ conversei com doçura as mesmas fontes,/ e vi serem comuns nossas lembranças.

– Quando viajo para algum lugar especial procuro ler sempre alguma coisa a respeito. A viagem fica mais emocionante, assim. Alguma coisa sintomática

– E algum filho da terra que te dobe, depois

– Depende do que dobar signifique para você, digo, hesitante

José sorri, com intenção. Joga a cabeça para trás, de leve e, pondo-me novamente a mão no ombro, pressiona-me para a escadaria

– Sou mais é um filho das ervas.

Que frase incrível, penso, e deixo-me levar à saída, à rua do Carmo, ao Hotel holandês onde as tábuas rangem e as umbelas da árvore do quintal refletem, agora, os raios do luar.

Sorrir de um palhaço

Huggo Iora¹

Abre o semáforo, os automóveis arrancam com adulta ansiedade. Andrei transita até a calçada. Acocora-se. Conta as moedas. Ainda é pouco! pensa ele. Sempre fora dureza a vida, mas agora era ela osso de aço. Perscruta o maço... mais um cigarro pra conta, mais um prego pro caixão.

Termina de fumar e volta ao seu posto. Ante uma fila impaciente de carros faz suas graças, sua arte, seu dom. Arrisca uma mímica que, antigamente, costumava arrancar gargalhadas dos espectadores. Atravessa então o corredor, chapéu na mão. Vidros fechados. A barriga alarde, a fome não se vai com o esquecimento.

De todos os talentos Deus tinha que ter lhe dado justo o de pantomímico? E como fazer uma pantomima decente com esta máscara no rosto? Sem a boca, as expressões são órfãs. Ademais, seus olhos haviam esmorecido por completo. Já podia ser enterrado, não fosse a esperança a lhe cutucar o coração todas as noites.

Andrei para um instante. Soslaia Cida e seus malabares na sinaleira da outra rua. Ela arrecada uns trocados. A inveja lhe sobe pelas vértebras. Depois, poda-se. Cida é também artista circense, sofre igual. Acima de tudo, é companheira talentosíssima, amiga de incontáveis temporadas. Não merece, em hipótese alguma, energias negativas. Entretanto como seria divino dominar truques malabaristas. Almoçaria com mais frequência.

O sinal avermelha da cor mesma de seu nariz. Tenta outra vez — insistente brasileiro que é. Gesticula, dança suas sobranceiras maquiadas e loucas, narra com o corpo as ironias da modernidade. Uma mão precipita para fora da janela de um carro. Andrei desloca-se, burlesco, joelhos aligeirados, até o veículo. Duas moedas de dez centavos tilintam no interior de seu chapéu melancólico.

A receptividade do público nas ruas é cruel, implacável. Nada comparado à atmosfera do circo... nostalgia. Andrei desdobra o pescoço e alcança com a vista a enorme tenda erigida ao lado do shopping. A lona já opaca de cores, o letreiro quase

¹ Pseudônimo de Victor Hugo G. Pinheiro, mestrando em Biocinética na Universidade de Coimbra/FCDEF. É autor dos livros *E sem demora, versos diversos num liquidificador* (Ed. Insular, 2018) e *Balada Desafinada e outros concertos* (Ed. Autor, 2019). E-mail: huggo.iora@gmail.com

míope. Impossível lê-lo! Fuma um cigarro taciturno. Despenteia o cabelo. O sol da tarde lhe aquece os rins e o medo.

Antes de pôr os pés novamente no asfalto, pega de sua mochila o espelhinho. Olha-se. Não parece um palhaço, nem gente tampouco. Está mais para um vulto; ou desperdício. Retira o nariz vermelho, a máscara descartável que vem usando há três dias seguidos. Teme coisas outras, porém não contrair o Coronavírus. Respira fundo, num desafogar súbito. Pensa em realçar a maquiagem dos olhos. Desiste.

Cruza por Andrei, em velocidade reduzida, uma portentosa camionete preta. O condutor encara-o e berra, “vai trabalhar, vagabundo de merda!”. E dispara, rindo. Trabalhar? Mas há trabalho mais digno do que o de levar ao paladar da alma o gosto doce do sorriso? Andrei, contudo, descobre-se contente. Ao menos fizera alguém rir, e isto lhe era o céu após tanto tempo de caras nubladas.

Começa a anoitecer, acendem-se os postes, os faróis baixos são ligados por motoristas quase apagados. Despenca o frio sobre os ombros arquejados dos mendigos. E Andrei, embora jamais houvesse interpretado tal papel, era agora um legítimo *tramp*. Maltrapilho, com as roupas malcheirosas cobrindo-lhe a carne, encaminha-se para debaixo do semáforo: última cartada do dia.

Seu número, assim como os demais, surte efeito nenhum. Os carros se mantêm imóveis. Também as pessoas, blindadas de álcool-gel. Percebe nelas máscaras de tecido liso, máscaras de tecido estampado, máscaras cirúrgicas, máscaras sociais... máscaras! Queda o queixo contra o peito. Derrotado, enfim.

Ao procurar por Cida, Andrei sente uma pancada absurda no cotovelo esquerdo, cuja mobilidade se esvai na hora. Vê dependurado o retrovisor de um Peugeot 206, que prossegue indiferente. Exausto de interpretar, grita, xinga e chora. Chora da dor física, das cicatrizes do agora. Contudo, é a humilhação que parece lhe esmagar cada célula.

Andrei recolhe-se, diminuído, na calçada noturna. Enxuga o pranto com o braço bom. Tristeza não tem espaço nas veias dum palhaço! Ergue o corpo e a cabeça, enxerga mais uma vez o circo interdito pela pandemia. Relembra dos momentos áureos, da ressonância dos aplausos, das pipocas nas bocas, das famílias. E sorri, enquanto crianças da favela Navegantes inventam palhaçadas como distração e os palhaços do poder assinam nova PEC no Palácio do Planalto.

Um dos meninos

Neuza Nascimento¹

Eram meninos de rua. Alimentavam-se dos restos da comida que os garçons jogavam, tarde da noite, nos latões que ficavam na calçada.

Todos tinham um vício e para mantê-lo, não hesitavam em puxar a bolsa do ombro ou celular da cintura de algum incauto que caminhava sem se dar conta do perigo que corria.

Vendiam o fruto do roubo num morro próximo onde já tinham clientes certos que não se interessavam em saber a procedência do que compravam ou então, para policiais da área, que eram coniventes com a história.

Assim iam sobrevivendo.

Passavam o dia perambulando em bando ou em duplas pela cidade, dormiam tarde da noite e eram acordados pelo sol batendo em seus rostos sujos.

Ninguém os via, eram invisíveis.

Eram filhos de ninguém. Donos de ninguém.

À noite, depois de saciarem o vício, a fome, e o cansaço os vencer, iam para debaixo da marquise, sempre a mesma, entre uma loja de sapatos e uma outra que há muito não abria suas portas. Se enrolavam em cobertores imundos onde um usufruía do calor do outro pois, na madrugada a rua era sempre fria.

Transavam uns com outros sem discriminação; menino ou menina era a mesma coisa. Não sabiam o que era amor. Nesta hora o que tinham era um sentimento de desejo, prazer, posse, raiva, alegria, domínio.

Sequer conseguiam sentir amizade uns pelos outros, estavam ocupados demais com a própria sobrevivência.

De vez em quando, um saía para dar um “rolé” sozinho e não voltava. Os outros não perguntavam por ele. Depois de certo tempo de ausência chegavam à conclusão que tinha se metido em alguma confusão e fora morto ou estava preso em alguma instituição para menor infrator. Nunca pensavam na possibilidade de ele ter voltado para casa.

¹Escritora, artesã, educadora social, palestrante, transcritora de áudios; produtora, editora e revisora de textos. “Um dos Meninos” faz parte do meu primeiro livro a ser publicado cujo título, à princípio, é “A vingança da mulata e outros contos”, a ser lançado em E-book até julho próximo. E-mail: neuzaciaca@gmail.com

Na semana anterior, um dos meninos foi acordado por uma convulsão violenta e, pouco depois, cessada a convulsão, começou a tremer de frio. Seu corpo ardia em febre.

No início os outros meninos tentaram cuidar dele como podiam, mas depois desistiram e se foram, mudaram de lugar. Nenhum deles pensou em pedir ajuda. Só queriam afastar-se.

Em pouco tempo estava com a pele quase colada aos ossos. Evacuava e vomitava sem parar.

As pessoas passavam e faziam questão de virar o rosto para não ver aquele montinho sujo, embrulhado num cobertor, largado no chão.

Estava sozinho.

No terceiro dia de agonia, por volta das seis da manhã quando já não tinha forças para se mexer, abriu os olhos embaçados pela fraqueza e desidratação e viu uma mulher caminhando em sua direção. Era uma negra forte de canelas finas. Usava uma saia rodada e florida abaixo dos joelhos. Não conseguia ver seu rosto.

Quando ela chegou mais perto percebeu que tinha um pano bonito amarrado à cabeça e arrastava atrás de si um carrinho de feira com comida para gatos.

Parecia sua mãe.

Mas não era possível, presenciara sua morte há muito tempo atrás. A mulher chegou perto dele, encostou o carrinho na parede e se abaixando lhe fez um carinho, desanuviando seus olhos um pouco. Tirou da bolsa uma garrafinha de água e o ajudou a beber em pequenos goles. O que ele fez com certo esforço, quase se engasgando. Depois tirou do carrinho, que parecia conter de tudo, um pacote de biscoito, amassou alguns na palma da mão e molhou com um pouquinho de água para facilitar e foi colocando aos bocados na boca do menino. Mas sua boca ressecada e os lábios rachados o impossibilitavam de comer. Ela olhou o menino nos olhos e disse: - durma um pouco meu neguinho, descanse. Não se preocupe, logo virá alguém buscar você.

Ele quis agradecer, mas a voz não saiu. Fechou os olhos, dormiu e ela se foi. Onze e pouco da manhã o corpo frágil e sem vida foi levado.

Ninguém sentiu sua falta.

Causos do interior

André Faria¹

O Tião, lá da venda, falô que a muiê dele, a Rosalinda, tá prenha de sêis mêis e qui êis vai tê mais um fíio. Tava toda prosa lá no buteco do crioulo. Fartava isprudí, de tanta aligria. Chegó cus dente que lhe resta mais arreganhado que portera de currá na hora que o gado vorta para drumí. Pagó uma purção de rodada de cachaça com torremi prus freguêis tudo qui tava por lá. Incrusive, falô que ia matá um boi pra comemorá a prenhesa da muié.

É que êis só tem uma fia, a Rosabela. Ela tem cinco ano. Artera que só o cão... Mais é uma minina de oro. Muito inducada, falante, despachada e inteligente qui só venu! Penso inté que na sebiduria e na esperteza puxô a mãe. O tião, qué um mininu... Falô para todo mundo que inté já comprô uma bola de futibôr e que o muleque vai chamá: Jovenânciel. Gozado, eu fiquei curioso pra sabe o praquê de um nome tão isquisito. Nunca vi um jogadô de futebor com nome de J-O-V-E-N-Â- N- C-I-E-L.

Como diz o dirto popular: “A curiosidade matô o gato”, lá fui eu indagá o praquê dessi nome tão isquisito. Quando vortei no buteco do crioulo os homi tudo já tava mais bebo que uma égua. Eu cheguei... Cutuquei no ombro do Tião, e preuntei:

— Ô Tião... praquê que ocê vai botá um nome tão isquisito dessi no seu fíio? Isso num é nome de futebolista não sô... Tá parecenu mais um palavrão! Acho que o padre num vai gostá não.

O buteco intero caiu na risada. Só o tião que num acho muito bão não a minha indagação. Fez uma cara de quem cumeu arroz cum feijão de treis antonti sem ninhuma mistura e frio. Ele franziu a testa, coçô a cabeça, colocô as mão encima da barriga e falô bem assim:

— Ô cumpadi Adão, ocê num qué í na isquina para mode vê si eu num tô por lá? Que diacho de curiosidade é essa? Tenho não que lhe dá sastifação não. Mais, em todos

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) / Departamento de Letras e Línguas Estrangeiras (DLLE). E-mail: dedefaria1@hotmail.com.

causo eu vô espricá pro cê! Eu sei bem que num inxisti futebolista cum essa graça, mais a pobrema é que Rosalinda mais eu fiquemo num dilema; ela quiria botá o nome no muleque de Jovenas; em consideração cum meu sogro, pai dela, já falecido... Que Deus o tenha! E com meu bisavô, um santo homi muito religioso que tinha a graça di si chamá Venâncio, nome qui herdô do pai do pai dele, nós resorvemo botá Jovenânciel. Misturemo; Jovenas, Venâncio e mais Maciel que é a graça do vizim. Agora, num me pergunta praquê que a patrôa quer fazê uma omenage pro vizim, que eu num vô sabê ixpricá.

Nessi momentu, o Tião coçô os corno e os freguêis tudo que tava presente no recinto si coloco de oreia impé. Moço, foi um zum... zum... zum, um blá... blá... blá, um troca troca di oiá discunfiado entre os presente e um cuxixo ligero, que mais paricia um telefoni sem fio qui nem a língua da D. Zica, a parteira. O trololó foi tanto qui tomó conta du recinto intero. Eu, como já tinha escurtado falá que o Maciel mais a Rosalinda si encontrava as escundida ditrais da igreja quando o pobre do tião saia di noite pra trabaiá, fiquei caladín. Inclusive, êis se encontrava com a bença do Padre Zé. Pois é, o santo padre sabia de tudo, mais era obrigado a manter segredo. Dizi as má língua que a Rosalinda, muié do tião, muito religiosa e uma beata das bôa, num sai da igreja por causa do vizim.

Dizi até que foi por lá, em noites de vigília, que ela cunheceu o amante. O Santo Padre nada podia relatar pru quê dizi que a meretriz pego a santidade robano dinheiro das oferta. Oiá, assim dizi. Eu quero ixpricá qui sô um pobri homi temente a Deus e tá longe de eu fazê intriga cu nome dos oto. Si tem argo que num gosto: é da mardita fofoca. Acho que o povo dessa cidade fala dimais!

Três semanas dispois eu incontrei cum Tião na farmácia do seu Casemiro, o esposo da D. Marinalva, um casal muito simpático e que num sai da igreja. Nunca vi rezá tanto. Êis diz que é pra Deus ajudá... Mais ajudá em quê? Se a famía dêis é a mais rica de Pirinópolis. Dize as más língua, que êis tem tantu dinheru... mais tantu dinheru que o véi mais a véia fuma charuto na nota de cem e drome rebuçado com uma manta de fio de oro enriba de um cochão sainu pelo ladrão de tantu dinheru.

— Acho qui tô pricisanu de rezá mais um cadim! Ô meió... vô passa a drumí e acordá dentro da igreja pra vê si deus me ajuda a fica rico tombém.

Vortanu as vaca magra... Como eu encontrei o Tião triste e cabisbaixo dentru da farmácia, resorví preguntá:

— Ô tião, pru quê tanta triteza homi? Tá duente?

Ele, com a voz embargada, respondeu:

— Não, tô não! É a patrôa!

Eu, mais curioso que preocupado, perguntei sem pestanejá:

— Homi, o que sucedeu... ocê descubriu que ela tem um chamego mais Maciel, foi? Ô aconteceu argo cum a criança?

Ele já quase sem vóis e cum zói chei de água, respondeu:

— Os dois!

Eu, me coçanu todo de curiosidade, perguntei:

— E o que ocê feiz homi?

O corno, balbuciando, respondeu:

— Ele, eu mandei embora e dispois troquei o guarda ropa.

Sem me conté de tanta curiosidade pra sabê o finar da história, perguntei:

— E a criança?

O Tião, já fora da farmácia e andano a passu de tartaruga, respondeu:

— Tinha não, criança não, era só vento garrado nas tripa.

Eu, doidim pra sabe o finar da história, fui siguinu ele e fiz a última pergunta:

— E cum a Rosalinda, o que ôce fêiz... Mandô ela caçá rumo?

O marido traído, quase em pranto, respondeu:

— Não, eu troquei o nome dela para Lindarosa. O nome da mãe do Santo Padre.

Bão, comu eu num gosto di futricá ca vida du zoto, só tava memo era prosiano mais ocêis, eu vô acendê mais um pito e vô cuntinúa aqui na minha janela veno as pessoa passá pra lá e pra cá, mais sem assuntá.

QORPUS

VOLUME 11 NÚMERO 2

JUN 2021

ISSN 2237-0617